das kunstwerk

9 | XIV
MÄRZ 1961

GALERIE
DE FRANCE
3 Faubourg
Saint-Honoré
Paris 8e
Anjou 69.37

AFRO

Mars

Altstadtufer, Lithographie von Richard Gessner

LANDESHAUPTSTADT *Düsseldorf*

Kunstmuseum Düsseldorf, Ehrenhof

In der Gemäldegalerie: Altdeutsche Bilder, Zeugnisse der Renaissance und des Barock in Italien und den Niederlanden. (Lucas Cranach, Tintoretto, Rubens u. a.). Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts (C. D. Friedrich, Menzel, Feuerbach, Thomas u. a.). Die Maler der „Düsseldorfer Schule" mit Cornelius, Schadow, Rethel, den beiden Achenbach. Die Moderne Galerie mit Werken des deutschen Impressionismus (Liebermann, Corinth) und Hauptwerken des Expressionismus mit Malern der „Brücke" (Kirchner, Nolde, Heckel) und des „Blauen Reiter" (Kandinsky, Klee, Feininger, Marc, Macke). Gemälde aus Frankreich und Italien sowie ausgesuchte Beispiele der gegenstandslosen Malerei.

Das Kupferstichkabinett: Rund 75000 Blatt umfassende Sammlung. Einer der Akzente der alten Sammlung liegt auf italienischen Handzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Neben Dürer und Rembrandt umfangreiche Bestände der Graphik des 20. Jahrhunderts. Monatlich wechselnde Ausstellungen aus eigenem Bestand. Studiensaal.

Die Plastik- und Kunstgewerbesammlung: Beispiele von der Spätantike bis zur Gegenwart aus den europäischen, mit einzelnen Gruppen auch aus den orientalischen Ländern. Die Deutsche Plastik der Dürerzeit. Deutsches Glas vom Mittelalter bis zum Biedermeier. Sammlung alter Textilien mit Stoffen und Stickereien vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert. Schmuckkästchen und Eisenarbeiten des späten Mittelalters und der Renaissance, barockes Silber, Möbel des 15. bis 18. Jahrhunderts, Plastik des 20. Jahrhunderts.

Die keramische Abteilung (Hetjensmuseum): Keramiken aus 6 Jahrtausenden, des vorderen Orients aus dem 4. Jahrtausend v. Chr. bis zum 18. nachchristlichen Jahrhundert. Außerdem aus Ostasien: China des 2. Jahrtausends v. Chr. bis zum 18. Jahrhundert n. Chr., Japan des 18. und 19. Jahrhunderts. Europa ist mit Werken der Vorgeschichte, der Antike und mittelalterlicher Irdenware vom 2. Jahrtausend v. Chr. bis zum 15. Jahrhundert n. Chr., bleiglasierter Irdenware des 16. bis 19. Jahrhunderts sowie Deutschem Steinzeug des 15. bis 18. Jahrhunderts vertreten. Fayencen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Porzellan und Steingut des 18. und 19. Jahrhunderts aus Spanien, Italien, Frankreich, Holland und Deutschland. Wichtige Stücke verschiedener Epochen aus Amerika und Afrika. Moderne Keramik des 20. Jahrhunderts.

Paul-Klee-Sammlung
des Landes Nordrhein-Westfalen, Schloß Jägerhof

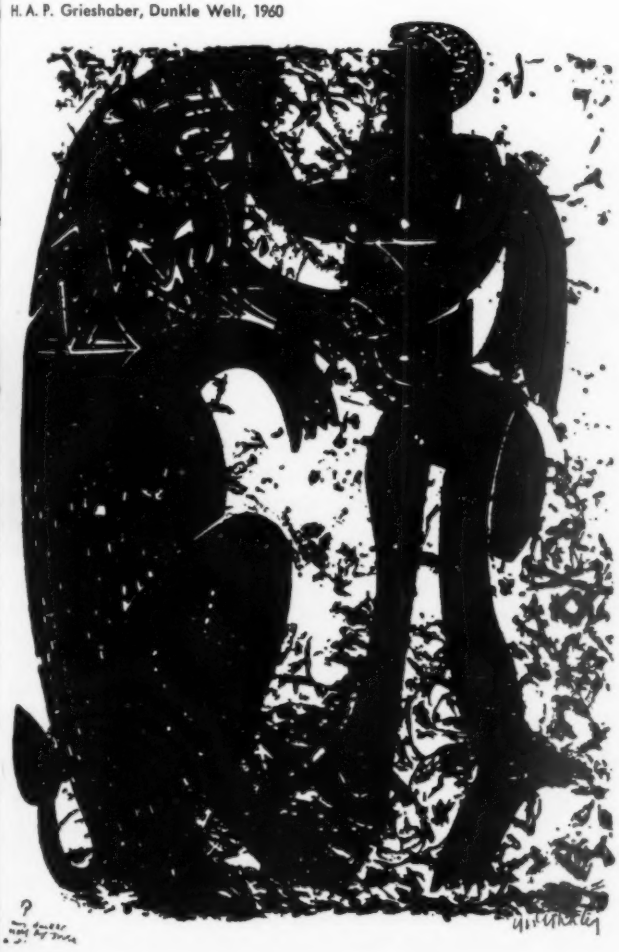
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und die **Privatgalerien** mit wechselnden Ausstellungen Kunsthalle

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK

H. A. P. Grieshaber, Dunkle Welt, 1960



9 | XIV

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 9/XIV
März 1961

INHALT

Kurt Leonhard:	H. A. P. Grieshaber, Anmerkungen zu seinem Werk	3
Walter Hess:	Karl Hartung	17
Franz Winzinger:	Ideenwettbewerb „Bebauung des Gebietes um die alte Pinakothek" in München	31
	Ausstellungen	32
	Bücher	41
	Notizbuch der Redaktion	42
Farbtafeln:	H. A. P. Grieshaber, Ente, Holzschnitt, 1960	
	Jean Milo, Sonniges Interieur, Öl, 1960	
Umschlag:	H. A. P. Grieshaber, Paar, Holzschnitt, 1959	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anschrift: Krefeld, Goethestr. 79, Postfach 6, Tel. 2 44 10. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Werner Steinmetz, Krefeld. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Krefeld. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

H. A. P. Grieshaber
Weg, 1959

KURT LEONHARD

H. A. P. Grieshaber Anmerkungen zu seinem Werk

Es ist nicht leicht, über Grieshaber zu schreiben. Nicht nur, weil schon so vieles über ihn geschrieben wurde, daß eigentlich alles gesagt sein müßte, was man über einen lebenden Meister sagen kann, der gerade die Schwelle der Fünfzig überschritten hat und mitten in der Entwicklung steht. Sondern vor allem, weil jede Aussage über ihn und sein Werk unversehens vielsinnig wird und sich oft genug im Munde, unter der Feder oder auf dem Druckpapier in ihr Gegenteil umkehrt.

Der erste Eindruck, der von seinen Arbeiten ausgeht – vor allem den Holzschnitten, die nach wie vor den Hauptbestandteil des Werkes ausmachen – ist gewiß der des *Bildes* als eines in sich geschlossenen Farbformgefüges, also eine heute selten gewordene und von vielen Jüngeren gar nicht mehr angestrebte Qualität, die ihn brüderlich an die Seite seines schwäbischen Landsmannes Willi Baumeister stellt. Übrigens kann man die Beobachtung machen, daß es Sammler gibt, die ihr Interesse gerade auf diese beiden Meister konzentrieren.

Aber Grieshabers *Form* ist nicht nur tektonisches *Gefüge*, sondern auch materialgerechte *Faktur*, nicht nur Faktur, sondern auch seelischer *Ausdruck;* nicht nur Ausdruck, sondern auch gegenständliche *Wiedergabe;* nicht nur Wiedergabe, sondern auch geistiges, menschliches, soziales, heraldisches oder mythisches *Emblem*. Jede Idee, jedes Erlebnis, jeder Gegenstand, jede Form geraten ihm unter der Hand zu Gleichnissen, und es gibt kein noch so abseitiges Nebenwerk von ihm, das bedeutungsfrei, beziehungslos, inhaltsleer oder gedankenarm wäre. So wenig er jemals ungegenständlich arbeitete, so wenig tritt er jemals unverbindlich auf. Er würde nie auf den Gedanken kommen, daß Kunst und Leben sich trennen ließen.

Formgefüge, Farbklang, Materialstruktur, Ausdruckskraft, Wiedergabe, Sinnbild – oder konkreter gesagt: *Linie, Farbe, Werkstoff, Erlebnis, Gegenstand, Idee* –; man könnte Grieshabers Gesamtwerk unter jedem dieser sechs Aspekte gesondert betrachten und würde sechs ganz verschiedene, in sich geschlossene Auffassungen erhalten, die doch alle richtig wären, etwa so wie die verschiedenen Vorstellungen, die sich vier Blindgeborene in einem Gleichnis des Buddha vom Elefanten machen: für den einen ist er eine sehr starke Keule (er hat nur den Rüssel erfaßt), für den zweiten eine Säule (er ist an ein Bein geraten), für den dritten ein riesiges Faß (er hat den Rumpf ertastet), für den vierten eine Getreideschwinge (er hat nur das Ohr befühlt).

Im Zuge der Spezialisierung, die unsere Epoche auf allen Tätigkeitsgebieten charakterisiert, ist es üblich geworden, daß die meisten Künstler das *Primat* irgendeines jener aufgezählten sechs Elemente ausrufen und ihm die Führung über-

lassen; danach bilden sich dann Richtungen und Ismen. Zweifellos ist bedeutende Kunst auf diese Weise entstanden: falls nämlich die eine auserwählte Komponente stillschweigend möglichst alle anderen impliziert und unter ihrem Kommando ordnet. Auch das scheinbar bedeutungsfreieste abstrakte Bild wäre nur *Dekoration*, wenn es ohne jede Beziehung auf irgendeine sichtbare oder unsichtbare *außerkünstlerische Wirklichkeit* wäre. Die Werke eines Mondrian, eines Kandinsky sind erst lebendig durch solche Beziehungen. Beide haben dies in ihren Schriften immer wieder ausführlich begründet. Andererseits ist es klar, daß eine noch so geschickte gegenständliche Darstellung geistlose *Imitation* bleibt, wenn sie nicht zugleich ausdrucksreines Farbformgefüge ist. Jahrhundertelang galt aber der vollkommene Ausgleich der sechs Komponenten (genau gesehen, sind es drei *formale* und drei *thematische)* als das klassische Ideal. Und zu den wenigen Meistern, die heutzutage diesem klassischen Ideal noch nahekommen, gehört zweifellos Grieshaber.

Schon allein über seine Themenkreise ließe sich ein Buch schreiben. Wie die Holzschneider des Mittelalters und der Renaissance gestaltet er das große Welttheater der Epoche, in die er hineingeboren wurde; wie in der Malerei eines Cézanne, eines van Gogh finden wir die persönliche Umwelt des Künstlers – eine Art kleines Welttheater – in seinen Werken; und diesen innersten Kreis tragen, ähnlich etwa wie bei Munch, bei Kokoschka und anderen Expressionisten, ins Allgemeinmenschliche übersetzt, die autobiographischen Situationen seines Lebens. Die *condition humaine* findet hier in existentiellen Symbolen ihren Ausdruck, also nicht in Handlungen oder genrehaften Szenen, sondern im geordneten Dasein ruhender Zustandsbilder mit dem stets gegenwärtigen, nie aufdringlichen Bezug auf bleibende menschliche Wahrheit: *Präsenz* und *Repräsentation* in einem.

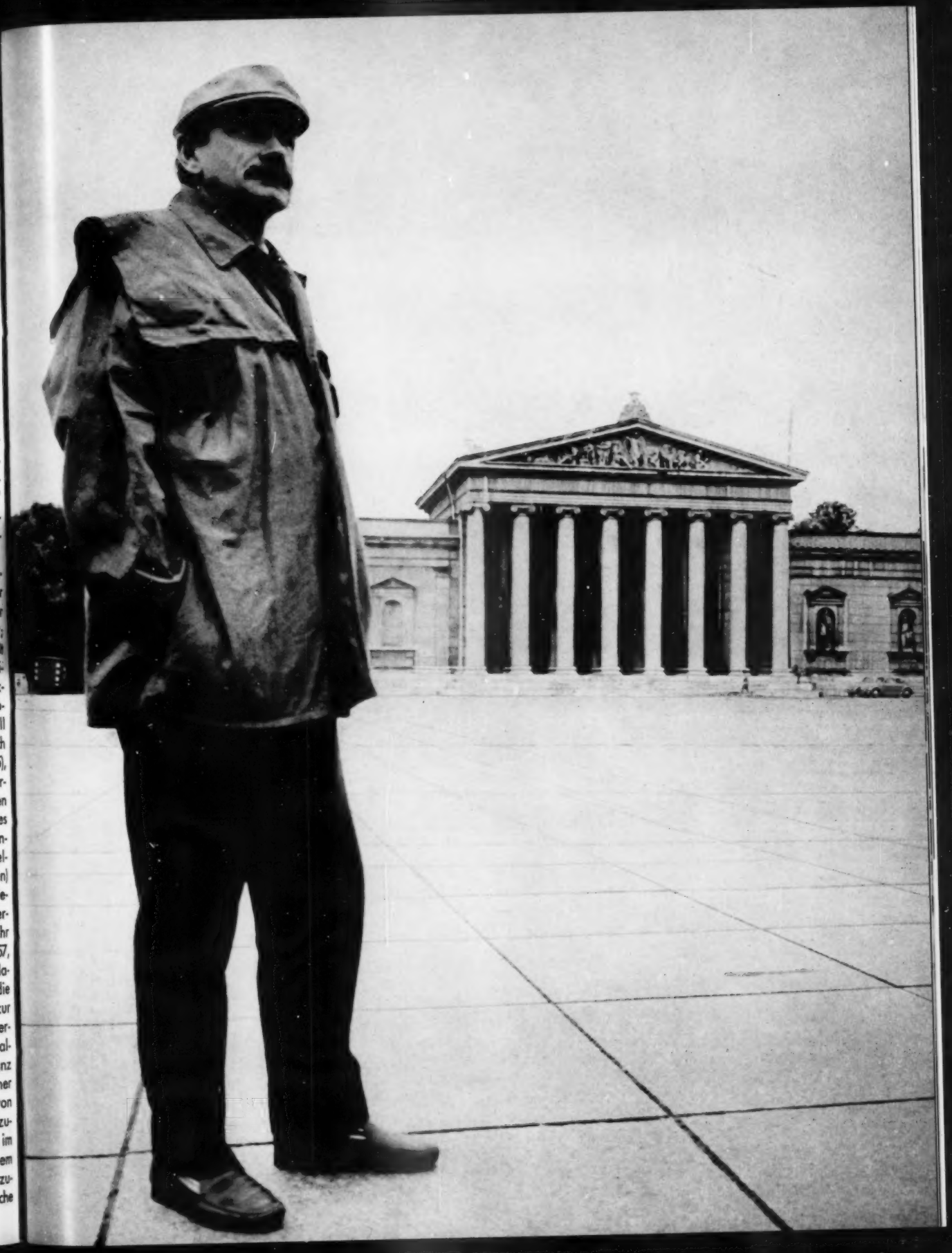
•

Die nächsten Menschen, die Haustiere, die Tafelberge und Erosionskegel der Schwäbischen Alb, die Dinge des täglichen Gebrauchs, Lampe, Tisch, Vase, Geschirr, Wiege, Spielzeug, Werkzeug –: das ist der innerste Kreis. Aber auch entferntere, nur vorgestellte oder erinnerte oder auf Reisen gesehene Realitäten treten auf: die Stadt, das Meer, die Wüste, exotische Menschen, Tiere, Pflanzen. Bedeutsamer noch und häufiger die mythischen oder mythologischen Themen oder Allegorien: Frau Welt, der schwarze Engel, der Engel der Geschichte, Deutschland, Schmerzensbild, usw. Biblische Motive, der verlorene Sohn, Saul und David, Elias, Madonna, die Passion, stehen neben der heidnischen Welt des Pan, der flötenden, tanzenden, springenden Naturgeister, die meist in Verbindung mit der Welt der Tiere und Bauern bleibt, schließlich, dieser bukolischen Idylle gegenübergestellt, scharf zu einer Hauptgruppe gesondert, die moderne politische Allegorie, das Lied der Zeit, wo immer Tragik, oft Anklage, manchmal Satire ist. Mahnende, beschwörende, verklärende Blätter bebildern die Chronik der Epoche: Sturmflut, Marcinelle, Ungarn, koreanische Mutter, der Sieger, Berolina u. a. An die Ständebilder des späten Mittelalters lassen wieder die mannigfaltigen Darstellungen des arbeitenden Menschen denken, die sich in Grieshabers Werk finden: der Pflüger, der Holzfäller, das Servierfräulein, der Anwalt, der Maler, der Coiffeur, der Lakai, der Maschinist. Auch die Verbindung von Mensch und Maschine wird ausdrücklich akzentuiert in Darstellungen, die den Motorradfahrer, den Flugzeugpiloten (JU 88), den Tretbootfahrer (Bodenseevelo), den Rundfunkreporter zum Gegenstand haben; strukturell gesehen, gehören dazu auch das Rodelkind und das Schaukelpferd. Nach Umfang und Bedeutung nimmt allerdings das Thema „Mensch und Tier" den größten Raum ein; fast volkstümliche, immer wieder reproduzierte Grieshaberschnitte gehören diesem Kreise an. Gleich an zweiter Stelle steht das Verhältnis von Mensch und Mensch oder Mensch und Natur. Sehr selten gibt es menschenlose Landschaften; häufiger schon Tiere für sich allein, ohne den Menschen als Hüter, Herrn und Mitgeschöpf. Bisweilen begegnen wir in Grieshabers Werk einem einsamen Engel, der seine Botschaft mehr verbirgt als offenbart, aber auch, zum Signum und Siegel geworden, dem verschmitzten Naturgott, dessen Flötenlied uns im Hiesigen heimisch macht.

•

Die gleiche Vielfalt der Möglichkeiten findet sich auf der formalen Seite. Grieshabers Ausbildung als Typograph hat ihn zum Ideogramm geführt, zum sinnhaltigen Bildzeichen, zur Hieroglyphe. Das eine Extrem seines Werkes bilden die nur aus Lettern wie abstrakte Bilder zusammengesetzten Kompositionen: auch sie haben Gestalt und Sinn, bilden faßliche Figurationen, wie schon der Titel „POESIA TYPOGRAPHICA" sagt. Das andere Extrem sind die plastischen, aber silhouettenhaft aus der Fläche geschnittenen Puppen seiner Karaghiozi-Spiele.

Es ist oft versucht worden, eine Entwicklungslinie zu konstruieren; ohne Simplifikation ist dies kaum möglich. Der reife Meister schaltet frei mit allen Gestaltungsarten, die er in den Jahrzehnten seines Lebens nacheinander erprobt hat; keine ist als „früheres Stadium" abgetan, und Rückgriff heißt nicht Rückschritt. Die zeichnerische Gestaltung der ersten Linienschnitte seit 1932 – gotisch vereinfacht –, die spitzwinklig raumschaffenden Schraffuren der expressionistischen „Alblandschaften" (1936); die durchaus tuscheartige, schwungvoll malerische Abbreviatur der „Hiob"-Schnitte (1934), die noch handkolorierten Glasfensterkonturen der „Passion" (1935), werden erst seit etwa 1937 durch den typischen Stil der farbigen Silhouetten und scharf aus der Fläche geschnittenen Figurenfolien abgelöst („Pan", 1939), der die Lebensmitte des Künstlers bestimmt. Nach einem Höhepunkt der farbigen Intensität („Veilchen", 1948, „Hirtin", 1948, und andere Darstellungen, die auf dem „Ulmer Tuch", 1949, vereinigt wurden) wird seit 1950 die Verspannung der Fläche im gefüllten Geviert zum Hauptproblem; durch komplizierte strukturelle Überschichtungen und Überlagerungen werden die Formen mehr und mehr aufgesplittert („Texasboys", 1955, „Truthahn", 1957, „Schwarze Rose", 1959, „Engel der Geschichte", 1959), und dadurch die negativen und positiven Formen, die Folien und die Silhouetten immer inniger ineinander verschränkt und bis zur Unkenntlichkeit vertauschbar. Nach einem nicht mehr zu überbietenden Extrem paradoxer Differenzierung, nervöser Spaltung und formzerstörender Unruhe setzte 1960 etwas ganz Neues ein: vorbereitet durch die spontanen Arabesken jener prachtvollen Aquarelle und Guaschen, in denen etwas von der abkürzenden Verve des „Hiob" von 1934 wiederaufzuleben scheint, und andererseits durch die neue Einfachheit im Schwarzweißstil der „Dunklen Welt der Tiere" (1959), diesem Zyklus, der auf den schlichten Figurenstil früherer Jahre zurückgreift, aber weder das inzwischen erworbene technische



Fotos: H. Schwöbel

Schwöbel

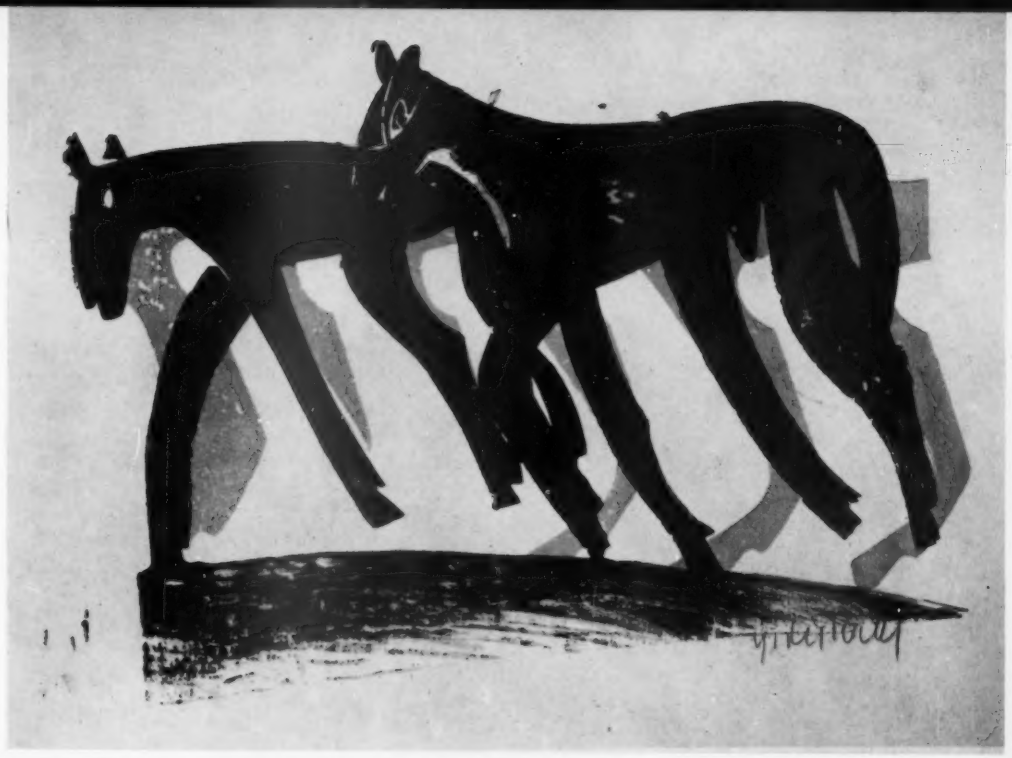
H. A. P. Grieshaber
Aus dem Ulmer Tuch, Holzschnitt, 1949

H. A. P. Grieshaber
Kentaur, Holzschnitt 1946

P. Grieshaber
baum, Holzschnitt, 1946

H. A. P. Grieshaber
Wandgestaltung im Gymnasium Pfullingen

H. A. P. Grieshaber
Pferde, Holzschnitt, 1959



Von Grieshaber bemalter
Bretterzaun
vor der Karlsruher Akademie

H. A. P. Grieshaber
Dunkelwelt, Holzschnitt, 1960

H. A. P. Grieshaber
Rinder, Holzschnitt, 1960

H. A. P. Grieshaber
Pan, Holzschnitt, 1960

H. A. P. Grieshaber
Figurenstrauß, Holzschnitt, 1960

H. A. P. Grieshaber
Afrikanische Passion, Holzschnittfolge, 1960

Tanz der Neger

Raketenmensch

Tanz der Araber

H. A. P. Grieshaber
Hase, Holzschnitt, 1960

H. A. P. Grieshaber
Ente, Holzschnitt, 1960

Raffin
sten V
schwa
von 1
und a
men a
wie gr
des Ja
etwas
Spaltu
pert si
Tripty
den „
halten
pen k
präsen
chon
der dr
auf M
komm
rechts
Arabe
und d
Raketa
in dies
den R
Verein
bunde
Gebet
lesbar
schen
sich d
jedes
schen
Will r
facher
Spann
tellekt
mit de
Intellek

Die jü
kleine
sich se
sein e
dere
Eine
Rinder
zentri
rungsü
flußt;
den a
in der
klänge
ihre el
blüffe
ben b
Hasen
verbin
Tierau

Raffinement noch die magische Durchdringungskraft der jüngsten Werke verleugnet. Da entstehen nun plötzlich die großen schwarzen, durchaus plastisch wirkenden „Figurensträuße" von 1960, deren skulpturaler Umriß die Fläche völlig negiert und auf der Fotografie neben den Stauden, Büschen und Bäumen des üppigen Gartens nicht wie Bilder, sondern viel eher wie große kakteenartige Pflanzen wirken. In anderen Werken des Jahres 1960 wird die Fläche nicht geopfert, und es entsteht etwas wie eine Synthese von Fläche und Figur, Einfalt und Spaltung, Innerlichkeit und Plakat. Diese neue Formel verkörpert sich besonders markant in einem großen Hauptwerk: dem Triptychon der „Afrikanischen Passion". Im Gegensatz zu den „Figurensträußen" ist die Flächenverspannung hier erhalten geblieben, aber auf große Formen oder Formengruppen konzentriert, die unzersplittert in zügiger Schlichtheit präsent gemacht werden. Formal schließt sich das Triptychon allerdings erst sinnvoll zusammen, wenn das schmalste der drei gleich hohen Bilder, der archaisierend konstruktive, auf Mittelachse gestellte „Raketenmensch" in die Mitte kommt, links der gotisch flamboyante „Tanz der Neger", rechts das breiteste Bild, der barock ausladende „Tanz der Araber". Das Afrika Grieshabers ist das Land der Zauberer und der Ingenieure. Mit starren, weit offenen Augen blickt der Raketenfetisch uns an, von Völkertumulten ekstatisch umtanzt; in diesem Emblem vereinigen sich Technik und Magie, wie in den Robotern bei Ernst Jünger. Der Faszination einer solchen Vereinigung antworten in vieldeutiger Weise der kollektiv gebundene Flammenreigen und der freier ins Weite schwingende Gebetsgestus. Es ist keine bestimmte politische Tendenz ablesbar, kein Protest, nur unsere Ergriffenheit vor dem Faktischen der Weltstunde, dem Konflikt eines Erdteils, in welchem sich der Konflikt der Menschheit verdichtet und der Konflikt jedes einzelnen von uns – auch der Grieshabers, des Menschen und des Künstlers.

Will man sein Werk und Wesen durchaus auf eine vereinfachende Formel bringen, so müßte sie den Ausgleich polarer Spannungen umfassen wie Idylle und Tragik, Erde und Intellekt, Stille und Engagement. *Die Kräfte der Erde, empfunden mit dem Herzen eines Bauern, aber gefiltert durch das Hirn eines Intellektuellen.*

•

Die jüngsten Holzschnitte, die das Jahr 1960 abschließen, sind kleineren Formats und stellen Tiere in der Landschaft dar, die sich selbst überlassen, ohne menschliche Begleiter ihr tiefes Dasein erfüllen. Manche sind sofort eindeutig identifizierbar, andere sind zu Fabeltieren oder Zwitterwesen ausgewachsen. Eine harmlose Hauskatze wird zur heraldischen Chimäre, Rinder zu vorsintflutlichen Ungeheuern. Die wieder sehr konzentrierte Form ist offenbar noch von den stilistischen Lockerungsübungen der Aquarelle und Guaschen glücklich beeinflußt; man hat das Gefühl einer Entspannung. Die Farben bilden auf manchen Blättern die kühnsten Akkorde (wie schon in der Afrikanischen Passion sind es besonders die Violettklänge, zusammen mit Rot, Grün oder Gelb, die uns durch ihre elegante Bändigung in einer so schwierigen Technik verblüffen), in anderen bleiben sie auf schlichte, schwere Erdfarben beschränkt, wie in dem kugelig zusammengekauerten Hasen, der sich durch seine Farbe mit der Erde seines Nestes verbindet: Geborgenheit, aus der die Angst des riesengroßen Tierauges späht.

WALTER HESS

KARL HARTUNG

Plastik, Skulptur im strengen Sinne ist nur jenes Bildwerk, das „im Zusammenleben mit anderen Körpern im Raum, stets und überall als Kunstwerk sich sondernd, des Menschengeistes Herrschaft über die seiner Einbildungskraft entsprossene Welt im Raume sichtbar besiegelt". Mit diesem Ergebnis schließt D. H. Kahnweiler einen 1915 geschriebenen, von kubistischem Ideengut inspirierten Aufsatz über „das Wesen der Bildhauerei". Sie, die im allgemeinen Raume stehende Gebilde hervorbringt, welche keinen Scheinraum um sich schaffen, wie erreicht sie jenes Eigendasein, das ihr Werk von den übrigen Körpern im Raume abhebt? Ihr höchstes und vornehmstes Mittel sind die einfachen Urformen. „Warum wohl? Weil diese regelmäßigen Linien und Formen die Grundlage unserer ganzen Raumempfindung bilden; weil wir auf sie den ganzen Raum aufbauen. An jeden Körper treten wir heran mit diesen Maßstäben, denen er mehr oder weniger entspricht; in Anlehnung an sie entwerfen wir uns sein Bild . . . Wenn wir die Körperwelt selbst bereichern, einen neuen Gegenstand in ihr schaffen sollen, so verwirklichen wir – wenn nicht etwa eine erstrebte Darstellung uns daran hindert – diese Linien und Formen, die in nie befriedigter Sehnsucht wir in der natürlichen Welt suchen . . . In jeder Umgebung wird ein solches Menschenwerk leben können, stets herrlich herrschend: denn nicht zufällige Formen weist es auf, sondern es ist beherrscht von den Urformen selbst, die all unser Raumerleben bedingen."

Eine so *radikal* einschränkende, das Plastische absolut und rein begründende Definition scheint in besonderem Maße auf Karl Hartungs bildnerische Konzeption anwendbar, nicht etwa, weil er seine Formstrukturen unter dem Einfluß des Kubismus entwickelt hätte – davon kann keine Rede sein –, sondern weil in den zitierten Sätzen *transzendental-idealistisch*, im philosophischen Sinne des Wortes, Fundamente begründet werden, auf denen mehr ruht als jener Stil facettierender Körperanalyse, sich durchdringender Prismen und der simultanen Verwendung des Konvexen und Konkaven, der im engeren Sinne kubistisch heißt. Das waren nur vorübergehende Erscheinungsformen einer auf tieferer Ebene verankerten Struktur des künstlerischen Denkens und Vorstellens, die nicht abstrahiert, d. h. von gesehenen Erscheinungsbildern das Zufällige abzieht, um das verallgemeinerte Abbild übrig zu behalten, die auch nicht *deformiert*, um sich *stark auszudrücken*, die vielmehr überhaupt nicht abbildet, sondern autonome Gebilde hervorbringt;

Gebilde, die aber, weil aus a priori im Menschengeist angelegten Formen der Vorstellung und Ordnung entwickelt, eine Körperwelt erst eigentlich realisieren, Gebilde, die in diesem transzendentalen, d. h. Erfahrung ermöglichenden Sinne urbildlich allgemein sein wollen, so daß man jeweils viele ausspezialisierte, individualisierte Gegenstände der unendlich mannigfaltigen Natur hineinsehen darf in ein einziges solches Kunstgebilde, das jene zugleich klärt, dem Gestalt bildenden Menschengeist zueignet, humanisiert.

In diesem bestimmten Sinne ist Monumentalität ein durchgehender Zug von Karl Hartungs Werk. Seine „Mahnung" bezieht sich nicht auf vorgegebene Thematik, nicht auf mythische Figuren, geschichtliche Ereignisse, Heroen; es gibt vielmehr, wie der Bildhauer selbst gern sagt, „dem in der wirren Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in Zeit und Raum verlorenen Menschen Zeichen, wo überhaupt oben und unten ist"; es schließt jede ästhetische Esoterik aus, es versteht sich als notwendige, öffentliche, *orientierende* Funktion. Diese Gebilde sind nicht abstrahiert, noch weniger sind sie expressiv, sie sind auch nicht abstrakt im Sinne einer konstruktiven Gegenstandsferne, sie sind vielmehr in ihrer Weise *synthetisch*, wie es auf seine Weise auch der spätere Kubismus ist, der aus a priori komponierten Grundelementen – deduktiv, nicht induktiv – Gegenstände ableitet, die nicht ein bloß „bemerktes Objekt" repräsentieren, sondern „den Begriff des Objekts selbst". Der Künstler erzeugt die Dingerfahrung in seinem Werk von neuem, ja er erschafft „eine durchsichtigere, den Bewußtseinsgesetzen gemäßere" Wirklichkeit, er bringt die „Struktur und Eigenschaftsfülle des Dinges reiner zum Tragen, als dies die Verworrenheit der Wirklichkeitsfülle zuläßt" (A. Gehlen).

„Körperlich" und „plastisch" ist etwas durchaus Verschiedenes, in vollem Sinne plastisch sind „um einen Quellkern bildender Kraft geordnete und auf uns eindringende Volumen, in denen eine Essentia sich zur vollen Existenz verwandelt hat, die in ihren Formen als voll erfüllt von ihren eigenen Kräften erscheinen". Auch diese Definition des Plastischen (von Kurt Badt) trifft auf Hartungs Werk zu. Die abendländische Überlieferung, angefangen von der frühchristlichen Kunst, kannte – wie Kahnweiler hervorhebt – Plastik in dem entschiedenen Sinne des Wortes kaum, sie suchte mit ihrem Bildwerk die Wand und das schützende Gebäude, oder wenn sie ihren *Scheinraum* verließ, schwebte sie leicht schemenhaft im allgemeinen Raum, sie war „nicht kubisch-bildhauerisch, sondern silhouettenhaft-malerisch" empfunden. Adolf von Hildebrand spricht vom „Quälenden des Kubischen", er verabscheut Statuen in der Mitte von Plätzen, die Berührung des Werkes mit anderen Körpern im allgemeinen Raum fürchtend. – Fast jedes Gebilde aus Hartungs Hand verlangt geradezu danach, als Monument auf einem Platz „des Menschengeistes Herrschaft über die seiner Einbildungskraft entsprossene Welt sichtbar zu besiegeln". Es ist zu bedauern, daß noch relativ wenige seiner Werke ihren öffentlichen, ihrer Ausstrahlungskraft gemäßen Platz gefunden haben.

„Daß eine wahre Bildhauerei uns erstehen wird, fühlen wir wohl", meint Kahnweiler in dem Aufsatz von 1915. „Viele Zeichen zeigen es an. Wie wird sie sein? Wird sie, die Oberfläche der Körper zerbrechend, sie uns durchhöhlt, offen zeigen? Wahrscheinlich." Er hat richtig vorausgesehen. Und der 1908 in Hamburg geborene Hartung gehört noch zu denen, die den Weg ganz aus eigener Initiative suchten und fanden. Als er 1929 bis 1932 in Paris lebte, wurde er sich noch gar nicht bewußt, daß Ältere wie Archipenko und Brancusi vorangegangen waren. Sein plastischer Instinkt war fasziniert von Maillol, vom Erlebnis des *poussé*, des Volumens, das „von innen nach außen bis an den Rand voll ist von Form" (Hartungs eigene Worte), vom „schön Gespannten der Form" noch unfertiger Arbeiten von Despiau, die er entstehen sah. 1932/33 in Florenz begeisterte ihn an Donatello, „daß die Knochen durchgucken, das Harte von innen nach außen das Weiche durchdringt" (ein erster Keim vielleicht der „Urgeäst"-Figuren); und vor den Etruskern erwachte die erste Ahnung von Möglichkeiten, gegenständliche Gestalt aus konzeptuellen Formen und Zeichen zu verwirklichen, im ursprünglichen Sinne des Wortes neu hervorzubringen. 1935 dann, wieder in Hamburg, ermutigt von dem Kreis um Sauerlandt, vollzog er diesen entscheidenden Schritt. Als er in dem gewaltsam isolierten Deutschland nur noch im verborgenen arbeiten konnte, entdeckte er die älteren Wahlverwandten. Was nun entstand und dann schließlich, nach der Unterbrechung (1941–45) durch Krieg und Gefangenschaft, ans Licht trat, erwies sich als gültiges, in rascher Entfaltung begriffenes Werk auf der Höhe seiner Zeit, das wesentlich beitrug zu der Einsicht, daß Deutschlands bildnerische Produktivität nicht ernsthaft hatte in Frage gestellt werden können. Daß diese Entfaltung seit 1936 in Berlin sich vollzog, Hartungs Tätigkeit ferner als Pädagoge an der Hochschule für bildende Künste (seit 1951) und als Vorsitzender des deutschen Künstlerbundes, sind wichtige Faktoren für die Kräfte der Anziehung und Ausstrahlung, die auch heute im Bereich der Kunst von Berlin ausgehen.

Foto: Gnilka

Karl Hartung in seinem Berliner Atelier

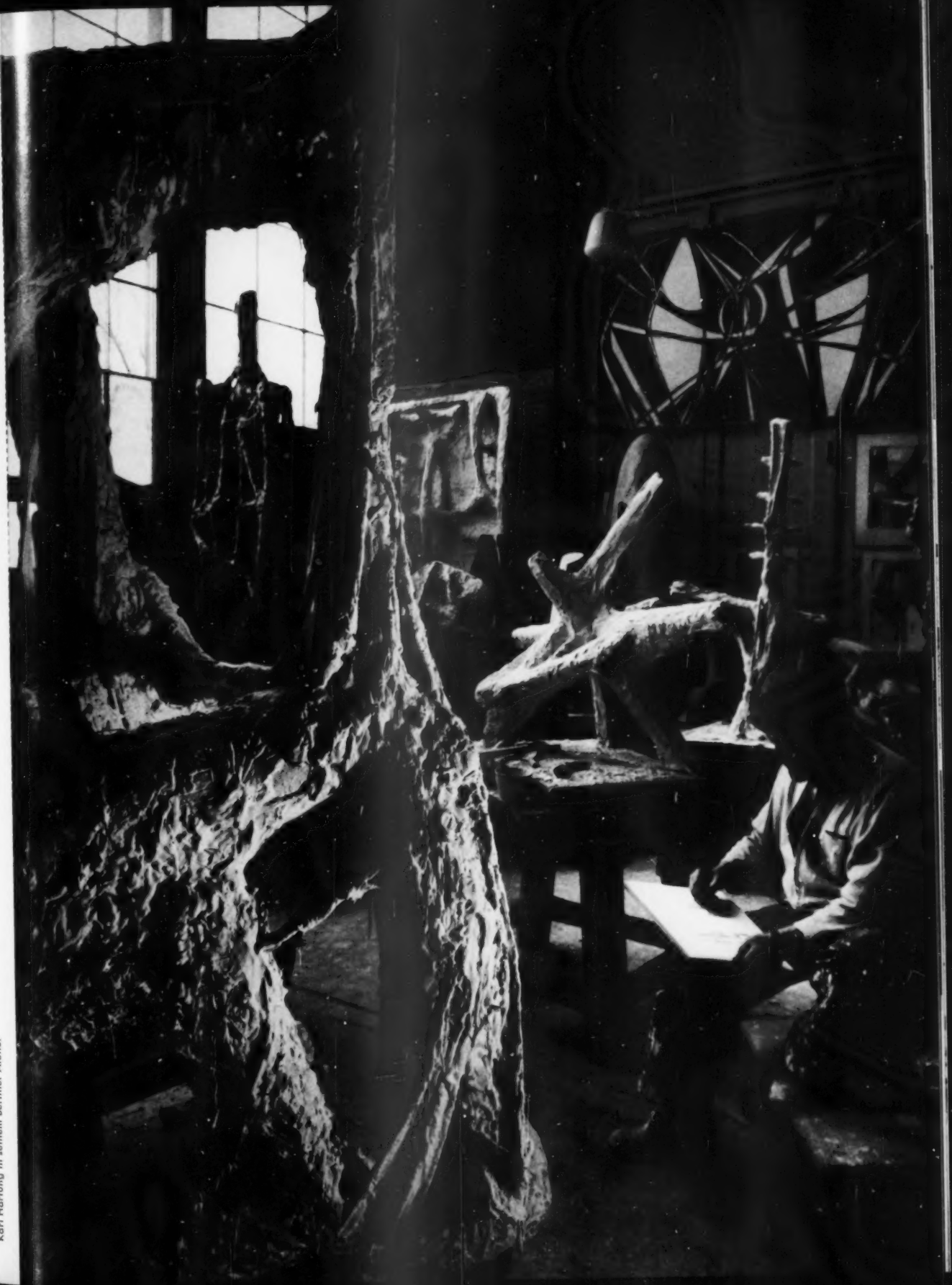
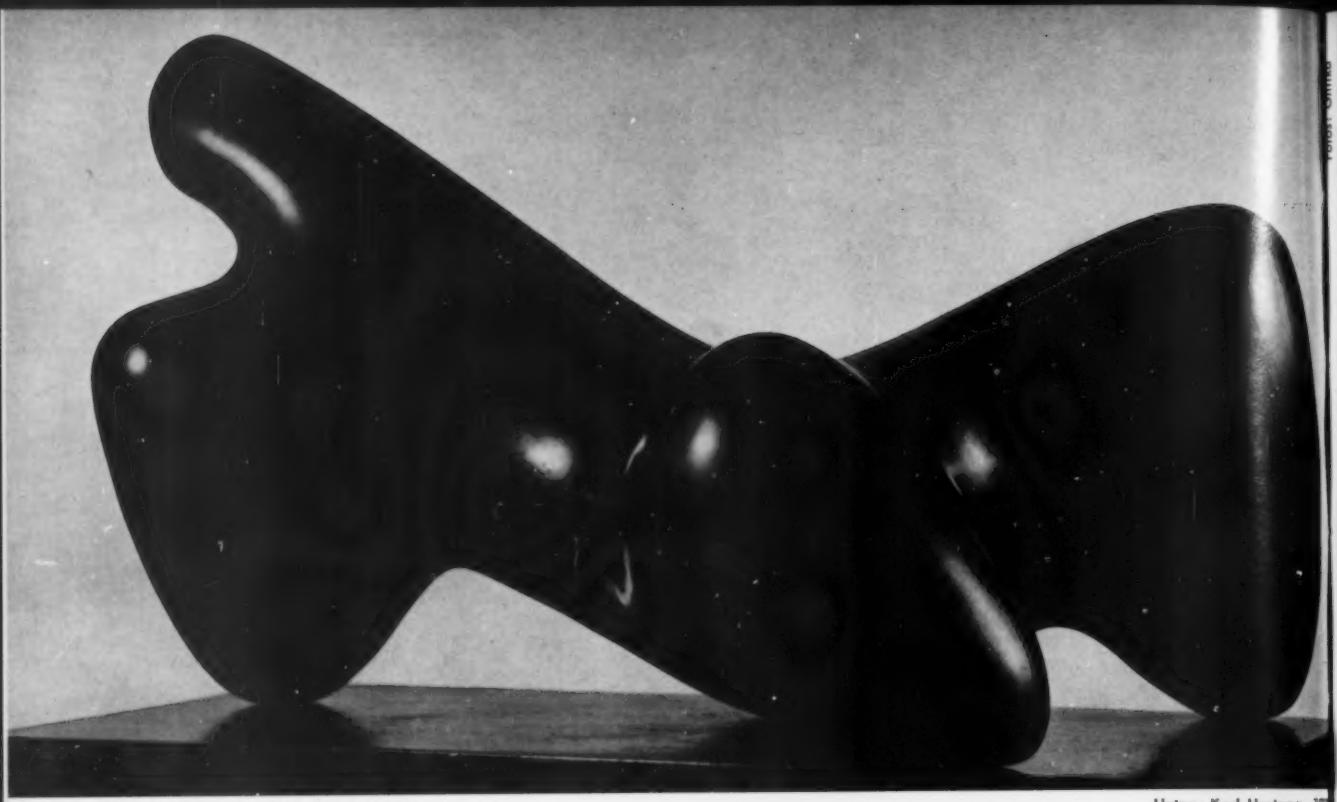


Foto: Gnilka

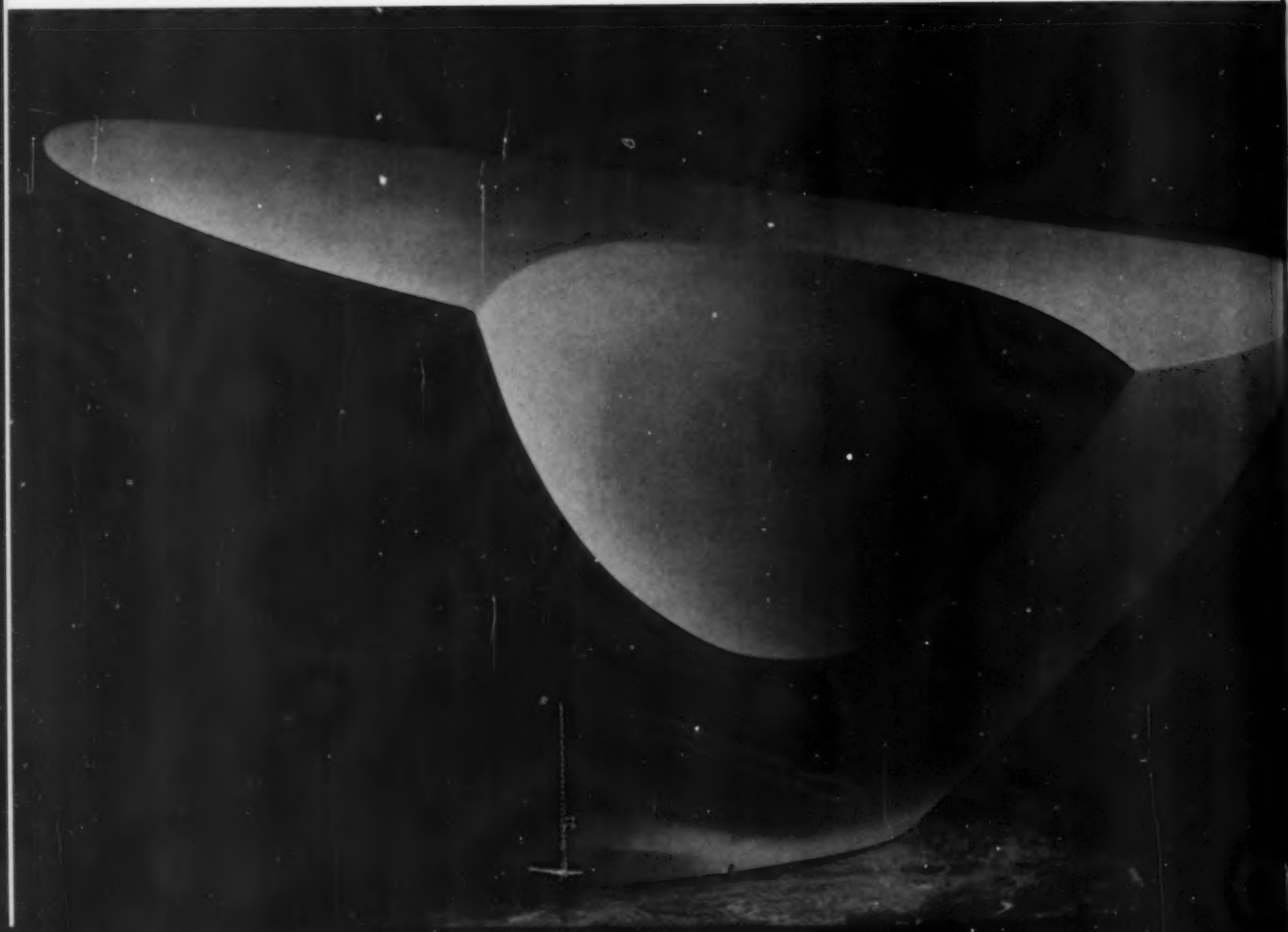
Karl Hartung in seinem Berliner Atelier

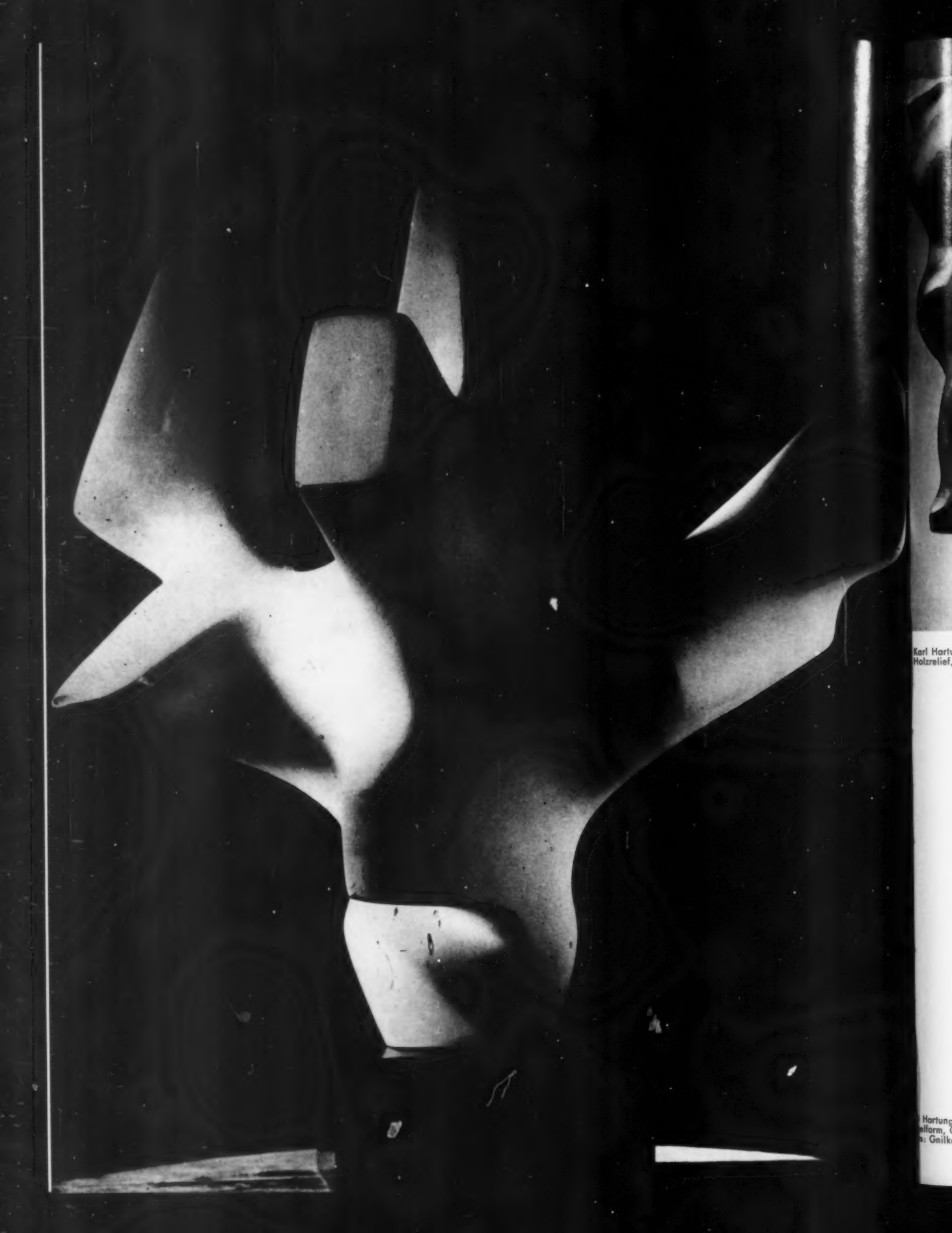
ht be-
egan-
aillol,
nach
igene
rtiger
orenz
ucken,
" (ein
r den
n, ge-
eichen
u her-
gt von
enden
nd nur
lteren
eßlich,
ngen-
er Ent-
as we-
erische
verden
ollzog,
ule für
tschen
er An-
r Kunst



Oben: Karl Hartung, Liegender, Bronze, 1938

Unten: Karl Hartung, 19





Karl Hart
Holzrelief,

Hartung
elform,
s: Gnilk

Karl Hartung
Holzrelief, 1946

Hartung
elform, Gips für Bronze, 1940
: Gnilka

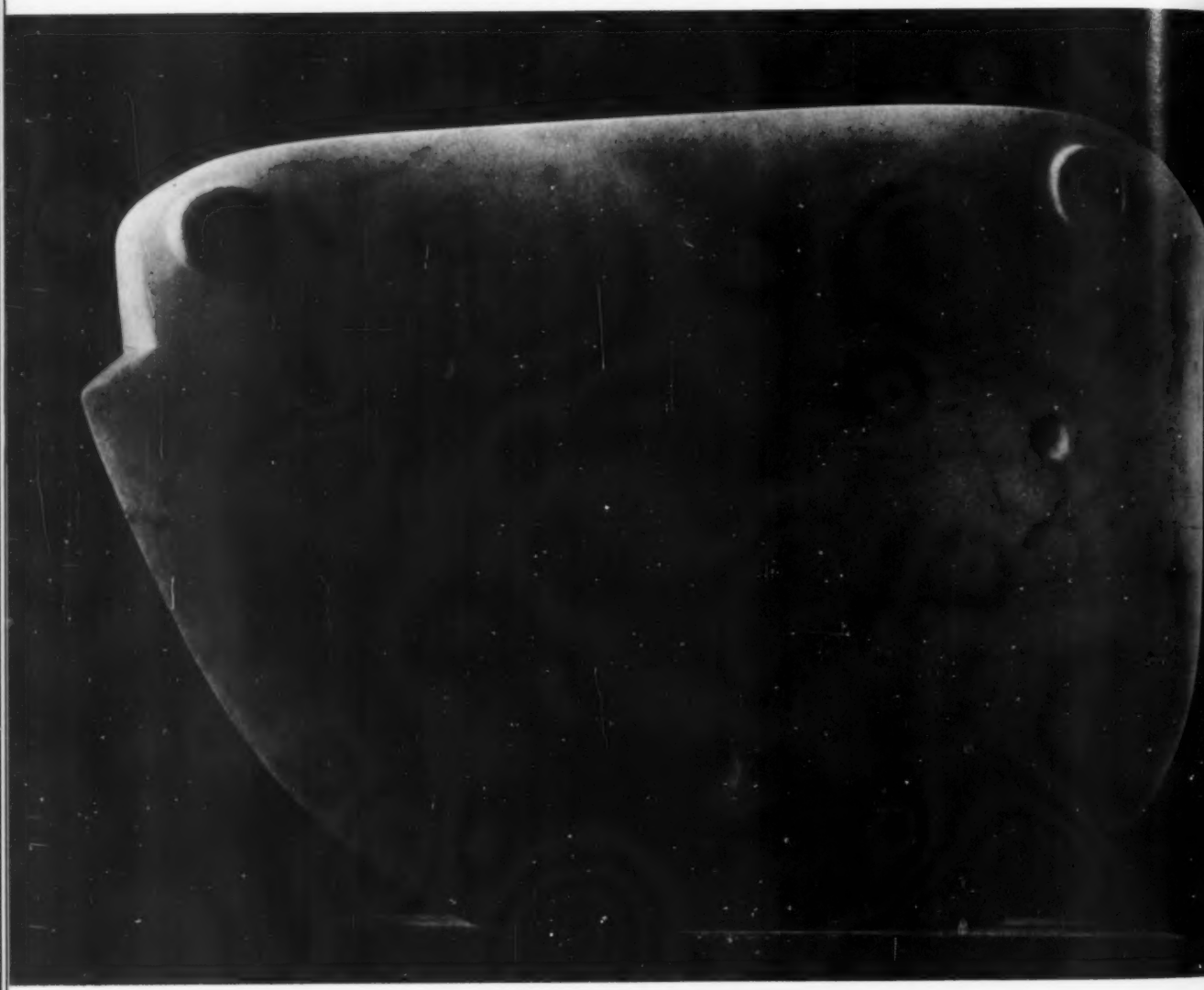
Karl Hartung
Holz, 1947

Karl Hartung
Stein, 1940

Karl Hartung
Komposition, Holz, 1948

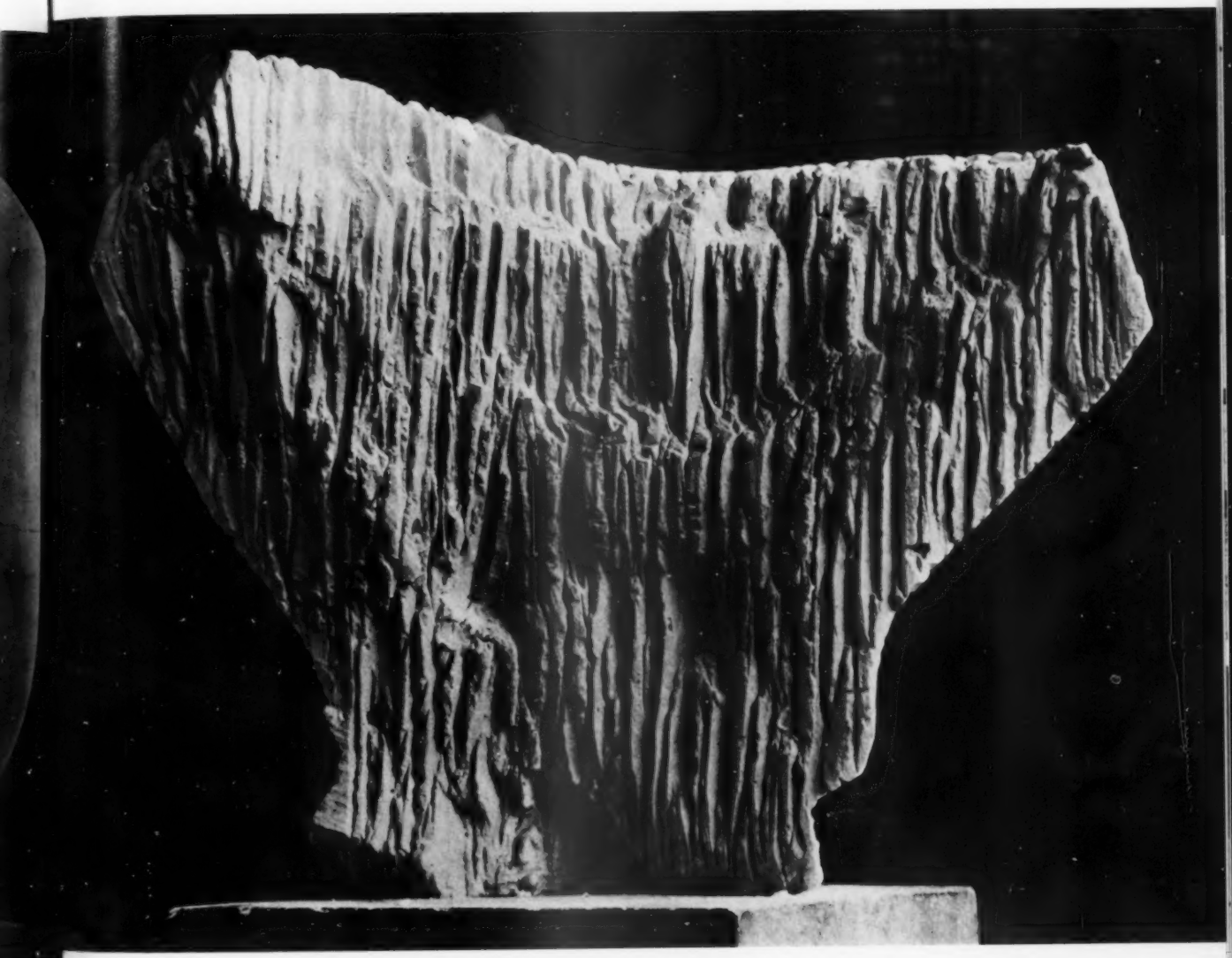
Fotos: Gnilka

Karl Hartung
Holz, 1948



Karl Hartung
Marmor, 1949

Fotos: Gnilka



Karl Hartung
Gips, 1956

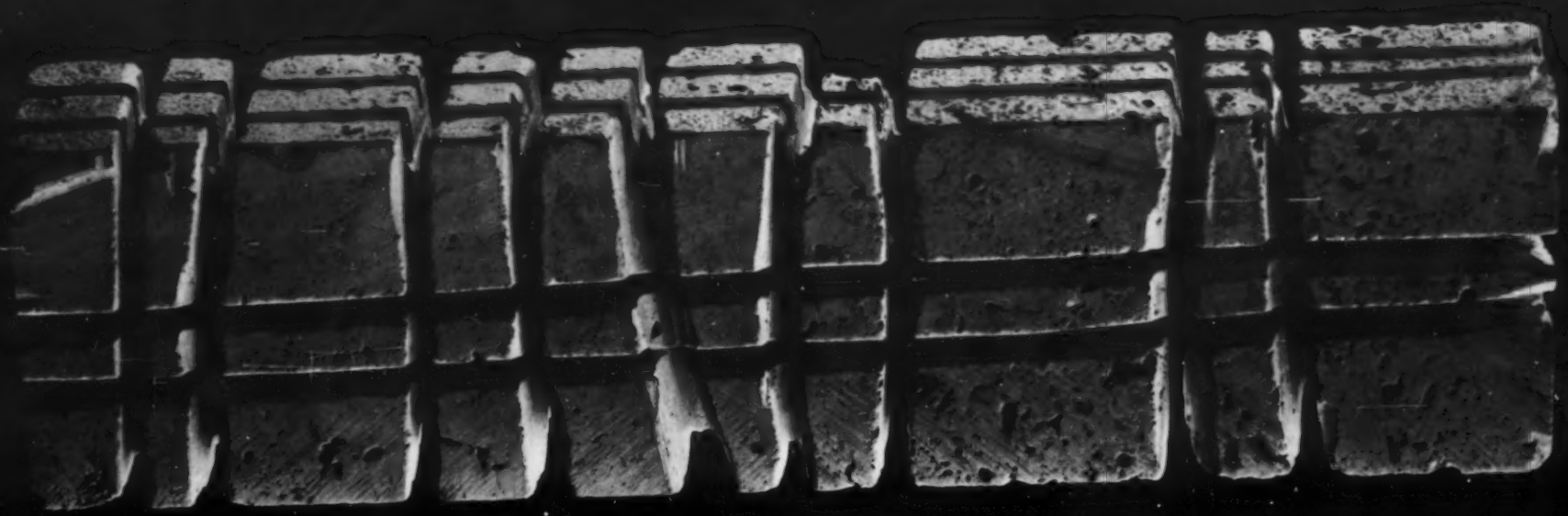
Fotos: Gr

Karl Hartung, Gips für Bronze, 1956

Karl Hartung, Bronze, 195

Fotos: Gn ka

Karl Hartung
Bronze, Relief, 1957



Karl Hartung, Stein, 1959

Foto: Gnilka

Der rost
stens d
gekenn
störten
lichkeit
Es ist
deshal
städtel
bewerl
Staatli
worde
fesson
Nach
(A), ir
Kunst
Grapl
seiner
mild
nik (
Das s
der a
plant
nisch
Bezir
schal
reich
eing
Der
gran
lich

Ideenwettbewerb „Bebauung des Gebietes um die Alte Pinakothek" in München

Der rasche Wiederaufbau der zerstörten deutschen Städte war meistens durch eine recht betrübliche Folge versäumter Gelegenheiten gekennzeichnet. In München bietet die Bebauung des weithin zerstörten Geländes um die alte Pinakothek herum eine allerletzte Möglichkeit für eine großzügige städtebauliche Ordnung.

Es ist der obersten Baubehörde des bayerischen Innenministeriums deshalb hoch anzurechnen, daß sie für die Lösung dieser wichtigsten städtebaulichen Aufgabe Münchens einen gut besetzten Ideenwettbewerb durchführte. Als Teilnehmer waren zwei Entwurf-Teams der Staatlichen Baubehörde und weitere elf Teilnehmer aufgefordert worden, davon etwa die Hälfte freischaffende Architekten und Professoren der Technischen Hochschule und Akademie.

Nach den Bedingungen des Wettbewerbs sollen im nördlichen Raum (A), in dem einst die alte Pinakothek stand, die Sammlungen der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts untergebracht werden; dazu die Graphische Sammlung, das Zentralinstitut für Kunstgeschichte mit seiner sehr großen Bibliothek, ferner die Direktion der Staatsgemäldesammlungen, die Werkstätten für Restaurierung und Maltechnik (Dörnerinstitut) sowie die umfangreichen Magazine.

Das südliche Gelände (B), auch „Bunkergelände" genannt – wegen der als Luftschutzbunker ausgebauten Fundamente des seinerzeit geplanten Verwaltungsgebäudes der NSDAP – soll Institute der Technischen Hochschule mit mehreren Hörsälen aufnehmen. Im östlichen Bezirk (C), dem Areal der ehem. Türkenkaserne, sollen naturwissenschaftliche Universitätsinstitute mit den dazugehörigen sehr umfangreichen Staatssammlungen und ein naturhistorisches Schaumuseum eingerichtet werden.

Der Wettbewerb sollte klären, ob für dieses sehr umfangreiche Programm eine zeitgemäße und großzügige städtebauliche Lösung möglich sei, die gleichzeitig die dominierende Wirkung der Alten Pinakothek nicht gefährdet. Dabei sollte der historische Charakter des gesamten, von König Ludwig I. angelegten Galerie-Areals als einer von Einzelbauten durchsetzten großen Grünanlage möglichst erhalten bleiben.

Bei den zwölf eingereichten Arbeiten kann man grundsätzlich zwei verschiedene Auffassungen unterscheiden.

Die eine Gruppe nimmt die beiden Symmetrieachsen der Pinakothek auf, ordnet also die Bauten mehr oder weniger streng symmetrisch, die andere Gruppe geht bewußt von der achsialen Anordnung ab und sucht durch die Kontrastwirkung einer freien Gruppierung die Wirkung des klassizistischen Monumentalbaus zu steigern.

Das Ergebnis des Wettbewerbes brachte keine klare Entscheidung für die eine oder andere Auffassung oder über die Rangfolge der Preisträger. Statt des vorgesehenen ersten, zweiten und dritten Preises wurden drei gleiche Preise an die Arbeitsgruppe des Universitätsbauamtes, an Prof. Sepp Ruf, Akademie f. bild. Künste München, und an Prof. Franz Hart, T.H. München, verteilt. Angekauft wurde ferner der Entwurf von Prof. Johannes Ludwig, T.H. München.

In dieser Entscheidung des Preisgerichts, die sachlich kaum anfechtbar ist, zeigt sich schon, daß die Architekten mit der gestellten Aufgabe eigentlich überfordert waren:

Es ist ganz offensichtlich nicht möglich, die Raumansprüche der drei Institute, einschließlich der Parkplätze, funktionell richtig unterzubringen und dabei gleichzeitig der alten Pinakothek den erwünschten Luftraum, die städtebauliche Ausstrahlung voll zu erhalten. Bei der endgültigen Ausführung wird man sich wohl zu Abstrichen entschließen müssen.

Grundsätzlich ist zu fordern, daß bei einer endgültigen Gestaltung dem städtebaulichen Aspekt ganz betont ein Vorrang eingeräumt wird. Bei dieser letzten großen Gelegenheit einer baukünstlerischen Gestaltung der Innenstadt Münchens muß bewußt an die unerhört großzügige, wahrhaft königliche Planung Ludwig I. angeknüpft werden. Der ganze Bezirk um die Pinakothek ist in das rechtwinklige Koordinatennetz eingeschlossen, das von der Ludwig- und Briennerstraße bestimmt wird. Die Ludwigstraße ist dabei die entscheidende Achse, auf die auch das Pinakotheksgelände bezogen ist. Es kann gar nicht weiträumig und großzügig genug geplant werden.

Alle Entwürfe leiden darunter, daß besonders der östliche Teil (C) im Programm überfrachtet ist. Es sollte unbedingt hier ein größerer Raum ausgespart bleiben, der, nebenbei bemerkt, als Parkplatz dringend benötigt wird. Man kann kaum, wie vorgesehen, die etwa zehn Institute der Uni dort zusammenpferchen. Den Vorrang sollte die Naturwissenschaftliche Schausammlung haben, die sich sinnvoll in den Museumsbezirk einfügt.

Der Entwurf des Universitätsbauamtes (Architekten Löwenhauser, Lutzenberger, Heinsdorff, Kullmann, Walz), der durch klare, zurückhaltende und noble Gruppierung der Baukörper besticht, hat die Bauten jeweils von den Rändern der Areale zurückgesetzt. Dadurch ergeben sich säumige Grünanlagen, die aber vielleicht den großen durchgehenden Zug verunklären und außerdem eine Einschränkung des Raumprogrammes notwendig machen. Die Neubauten sind praktisch jeweils in einen Baukörper zusammengefaßt. Das östliche Baugelände der Uni-Institute (C) schließt ähnlich wie bei dem abgebildeten Entwurf von Prof. Hart einen großen Innenhof ein, der etwas erhöht erscheint, da unter diesem Innenhof unterirdisch in zwei Stockwerken die wissenschaftlichen Staatssammlungen untergebracht werden sollen.

Der Entwurf dieses Teiles (C) hat ohne Zweifel die großzügigste städtebauliche Konzeption voll erfaßt, aber diese Unterbringung einer Sammlung in einem unterirdischen Labyrinth erscheint völlig utopisch. Ganz abgesehen von den großen technischen Schwierigkeiten und eminenten Kosten (Klimaanlagen, Licht, Grundwasser (!) Deckenkonstruktion), kann keine naturwissenschaftliche Sammlung auf das Tageslicht verzichten. Eine unerfüllbare Forderung hat hier zu einer fragwürdigen Lösung geführt, für die man die Architekten nur teilweise verantwortlich machen kann.

Foto: Gnilka

Karl Hartung, Stein, 1959

Es ist höchst erfreulich und aufschlußreich für das geistige Klima im heutigen München, daß das Preisgericht auch eine asymmetrische Lösung, in dem zweifellos besten Entwurf dieser Art von Prof. Sepp Ruf, mit einem Preis auszeichnete. Ruf schlägt in allen drei Bezirken eine lockere asymmetrische Gruppierung sehr niedriger Baukörper vor. Dadurch ergeben sich äußerst reizvolle Raumbilder mit vielfach geradezu malerischen Durchblicken. Die große städtebauliche Konzeption löst sich allerdings zu sehr in Einzelmotive auf und droht dabei völlig unterzugehen. Alle gegenwärtig schaffenden Architekten sind ja geradezu zu einem Horror vor symmetrischer Gestaltung erzogen worden. Es fragt sich nur, ob nicht bei einer derartigen Bauaufgabe diesem zweifellos stark modisch bestimmten Zug der Zeit nachgegeben werden darf.

Die wohl reifste und zugleich differenzierteste Lösung stammt von Prof. Franz Hart. Er versucht dem Programm räumlich und funktionell voll gerecht zu werden. Auch er schafft durchweg niedrige Bauten, um die beherrschende Stellung der Pinakothek nicht zu gefährden. Auf dem Bunkergelände (B) für die TH ist eine Reihung von quadratischen Baukörpern vorgesehen, die die geplante Bebauung auf dem Süd-Gelände neben dem TH-Komplex aufnimmt und fortsetzt. Auf dem Unigelände (C) ist praktisch die Bebauung der alten Türkenkaserne wieder hergestellt. In den großen Innenraum ist dabei ein sehr flacher Hallenbau (H) eingefügt, der die naturhistorischen Sammlungen und Hörsäle zusammenfaßt und sie jeweils durch Brükken mit den Instituten organisch verbindet. Dieser Hallenbau bildet selbst wiederum einen geschlossenen Innenhof.

Es würde eine wesentliche Verbesserung der städtebaulichen Anlage bedeuten, wenn dieser Hallenbau zugunsten eines großen Freiraumes aufgegeben würde und die Randbebauung eine ähnlich aufgelöste Gliederung erführe, wie bei dem Projekt des Uni-Bauamtes. Zumindest müßte der Innenhof erweitert und unbedingt nach der Pinakothekseite geöffnet werden. Auch hier zeigt sich deutlich, daß in diesem Teil des Projektes Unmögliches verlangt wurde.

Hart hat in einem geistvollen, unkonventionellen und sehr sorgfältig durchgestalteten Entwurf für den Galeriekomplex (A) eine eigenwillige, funktionell ausgezeichnete Lösung gefunden, die die vielschichtigen museumstechnischen Anforderungen eines modernen Galieriebaues hervorragend meistert. Der sehr umfangreiche Baukörper besitzt nur einen einzigen ganz verschlossenen Innenhof, so daß eine ausgezeichnete Belichtung gewährleistet ist. Durch die Möglichkeit der raschen Abriegelung einzelner Kompartimente ist ein Höchstmaß von Feuersicherheit erreicht (Brand des Glaspalastes).

Einzelne Bauteile können mit der größten Beweglichkeit für Sonderausstellungen eingerichtet werden. Die Innenhöfe geben ein ideales Freilichtmuseum für Plastik. Auch die Kontrastwirkung zur Alten Pinakothek ist äußerst wirkungsvoll.

Der angekaufte Entwurf von Prof. Ludwig zeigt eine ähnliche Anordnung für das Unigelände (C). Auf den Bezirken A und B sieht er jeweils einen geschlossenen Block auf die gesamte Straßenlänge vor — eine großzügige, besonders funktionell befriedigende Lösung, die aber den Pinakothekraum doch ein wenig zu stark abriegelt. Dabei ist zu bedenken, daß moderne dünnhäutige Glasfassaden nicht zu lang werden dürfen, um nicht zu veröden. Eine stärkere Gliederung der Baukörper wäre deshalb wohl erwünscht.

Die Preisträger sind sich in einem Punkt durchaus einig: daß man nämlich möglichst niedrig bauen soll, daß höhere Baukörper, soweit sie erforderlich werden, möglichst von der Pinakothek abgerückt sind, und vor allem, daß man für die Baukörper eine Form wählt, die der Pinakothek möglichst ähnlich ist.

Die allgemeinen Voraussetzungen legen als übergeordnetes Gestaltungsprinzip eher eine symmetrische Anordnung nahe. Daß diese nicht starr oder gar historisierend zu sein braucht, dafür hat der Wettbewerb durchaus positive Beispiele geliefert.

Von den Einzelprojekten scheint Harts Galeriebau am meisten ausgereift. Gerade bei diesem Bau muß die künstlerische Lösung auf die sehr schwierigen funktionellen Aufgaben allergrößte Rücksicht nehmen. Hoffentlich läßt man sich in dieser Hinsicht die negativen Erfahrungen beim Theodor-Heuss-Bau des Germanischen Museums in Nürnberg als Warnung dienen. Die aufgelösten Glaswände spiegeln sich dort so aufdringlich in den Bildern und Vitrinen, daß man ständig die Vorhänge geschlossen halten muß.

Der Umfang des ganzen Projektes erfordert eine Durchführung in einzelnen Bauabschnitten. Trotzdem ist eine einheitliche künstlerische Oberleitung dringend erforderlich. Wer wünschte sich hier nicht einen der großen, höchst sachverständigen, vom „Bauwurm" besessenen Barockfürsten als Bauherrn? Franz Winzinger

AUSSTELLUNGEN

DIE JUNGSTE LONDONER AUSSTELLUNGS-SAISON

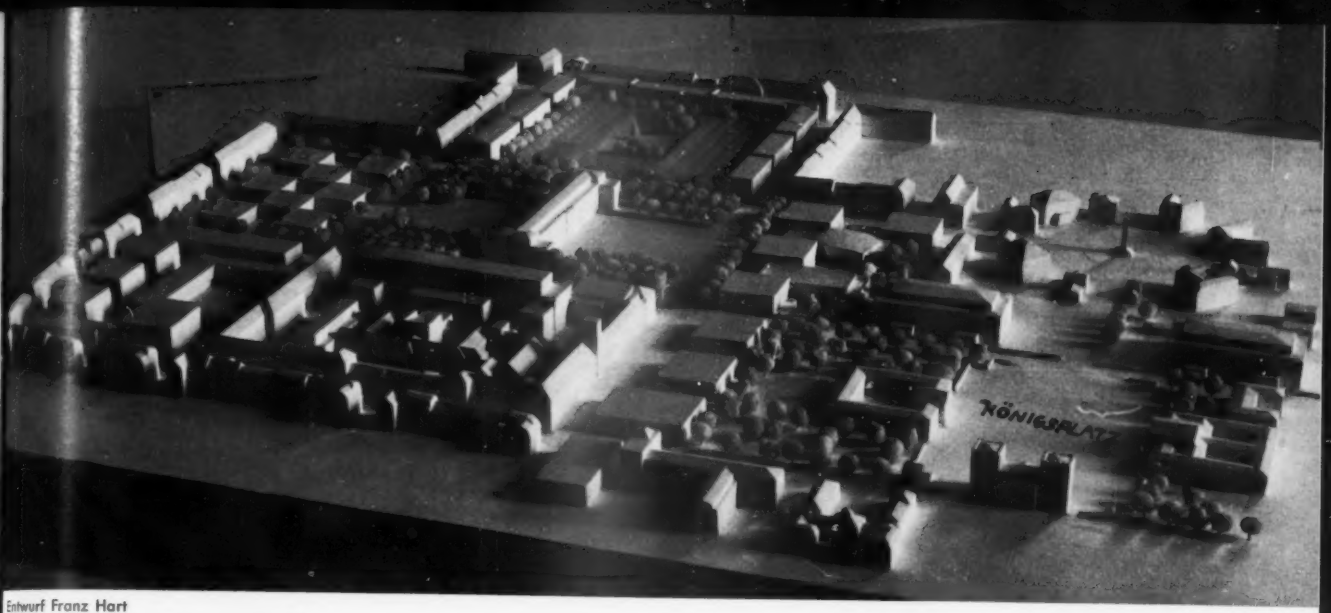
Die Ausländer

Der Schreiber dieses Berichtes ist sich der Tatsache bewußt, daß die Bewegung der modernen Kunst heute international und unteilbar ist. Abhängig von ihrer eigenen künstlerischen Tradition, zeigen die einzelnen Länder nur Variationen einer gleichen Richtung oder treten in die neuen stilistischen Abenteuer lediglich zu verschiedenen Zeitpunkten ein. Trotzdem erscheint es zweckmäßig, die ausländischen und englischen Aspekte des Londoner Kunstlebens getrennt zu behandeln, um den besonderen „Variationen" in diesem Land, d. h. dem „Englischen" in der modernen Kunst, gerecht zu werden.

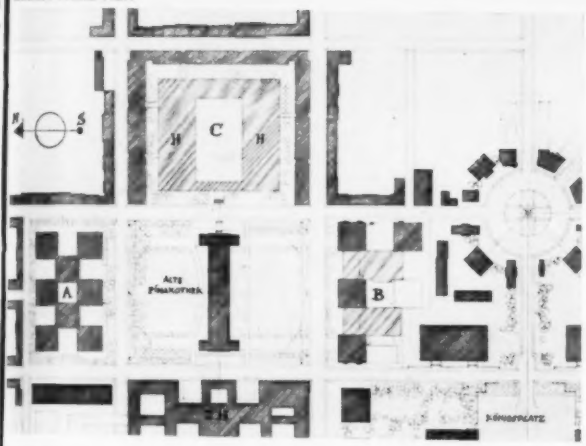
Die bedeutendste Ausstellung dieser Saison war ohne Zweifel die **Picasso**-Schau in der **Tate-Gallery**. Neben dieser großen Ausstellung zeigte die **Hanover-Gallery** Picassos entzückende 45 Linol-Schnitte, 1958—1960, in der Hauptsache Stierkampfszenen und griechische Motive aus Antibes; die **Galerie O'Hana** zeigte sowohl eine Sammlung von Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen aus der Frühzeit und „Blauen Periode" (1881—1905) von Picasso, als auch eine vollständige Kollektion kleiner weiblicher Bronzefiguren (1945—1947), die bisher noch nie in London gezeigt wurden. Im Gegensatz zur Vielfalt der Ausdrucksweise Picassos sind die Werke von James Ensor beispielhaft für eine durch und durch homogene Entwicklung in Richtung auf einen persönlichen Stil. Die auf einhundert Jahre zurückblickende Ausstellung **James Ensor, 1860—1949** der **Galerie Marlborough** war sehr eindrucksvoll. Sie zeigte 115 Bilder aus den verschiedensten Schaffensperioden dieses einsamen und geistreichen Künstlers. Äußerst erfolgreich war die Ausstellung von 107 Werken von **Julius Bissier (Gimpel Fils)**. London war eingenommen von dem geläuterten Geist und der Künstlerschaft dieses deutschen Malers, der den Esprit eines Klee, verbunden mit der Pinseltechnik der alten chinesischen Meister, fortführt. Der **„Arts Council"** führte in seinen eigenen Räumen eine Ausstellung **Österreichische Malerei und Bildhauerei von 1900—1960** durch, die einen guten Eindruck vom Kunstschaffen Österreichs vermittelte — angefangen bei Klimt, Schiele und Kokoschka bis zu Hundertwasser, Wotruba und Hoflehner.

Unter den französischen Künstlern war **Jean Dubuffet** der führende mit seinen „Eléments Botaniques" (August-Dezember 1960, gezeigt in der **Galerie Tooth**) und einer Auswahl von neuen Malereien, Gouaches und Lithographien in der **Galerie Hanover**. Die Vorherrschaft einer poetischen Sensibilität gegenüber einer gewissen Schalkhaftigkeit ist der Hauptcharakter seiner späteren Entwicklung. **Friedlaender** zeigte in der **Galerie Molton** Radierungen und Tuschzeichnungen von feiner Qualität, die bei ihrer ersten Ausstellung in London gut aufgenommen wurden. Die Ausstellung **Soutine und sein Kreis** bot eine gute Auswahl französischer Expressionisten **(Galerie Drian)**. **Bernard Dufour (Galerie Leicester)**, **F. Borès (Galerie Molton)** und eine Rückschau auf Gemälde von **Jean Marchand**, 1882—1941, **(Galerie Crane Kalman)** fanden ebenfalls ein positives Echo.

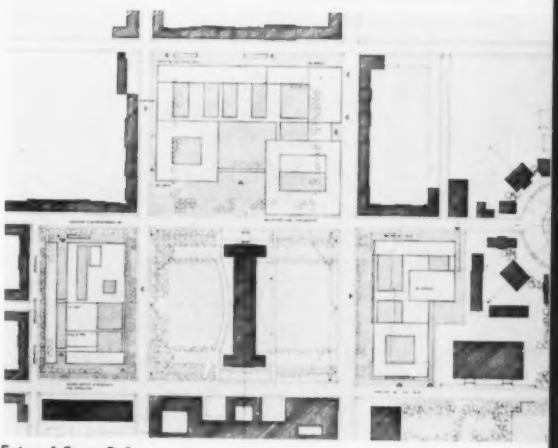
Unter den Ausstellungen italienischer Künstler war die von **Alberto Burri (Galerie Hanover)** am eindrucksvollsten. Die hier gezeigten Werke aus den drei Materialien, mit denen Burri heute arbeitet, gebranntes Holz (Legni, Combustione), altes Sackleinen (Sacco), zu einer Komposition zusammengenäht, und geschwärztes Eisenblech (Ferro) waren durchweg groß im Format und von einer Qualität, die bereits auf der Zweiten Documenta in Kassel und auf der vorjährigen Biennale in Venedig be-



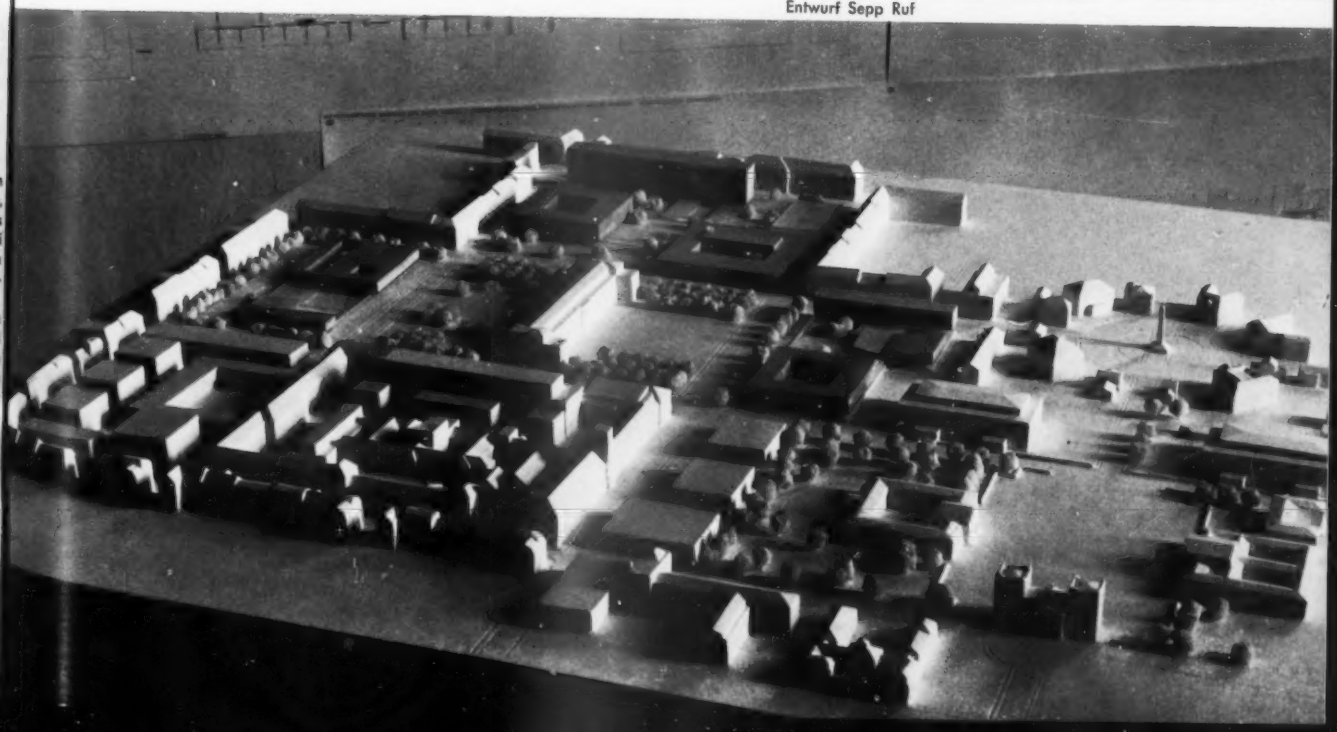
Entwurf Franz Hart



Ideenwettbewerb „Bebauung des Gebietes um die Alte Pinakothek", München

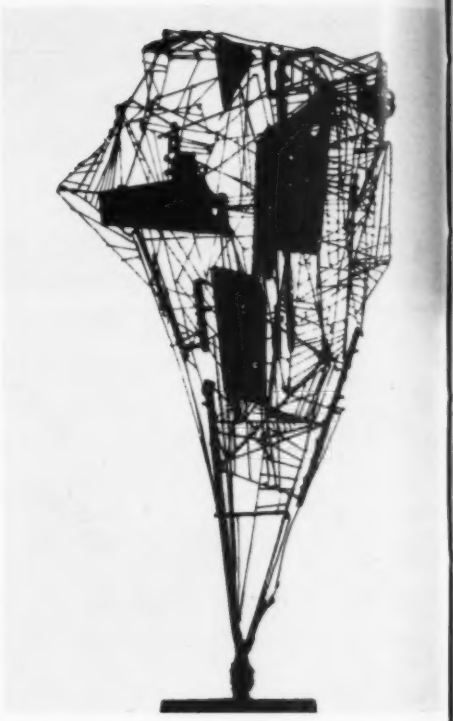


Entwurf Sepp Ruf



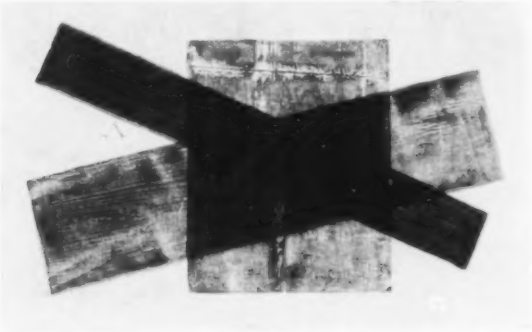
AUSSTELLUNGEN

Galerie Daniel Cordier, Frankfurt: Dado



Neue Gruppe Rheinland-Pfalz: Hermann Tomada

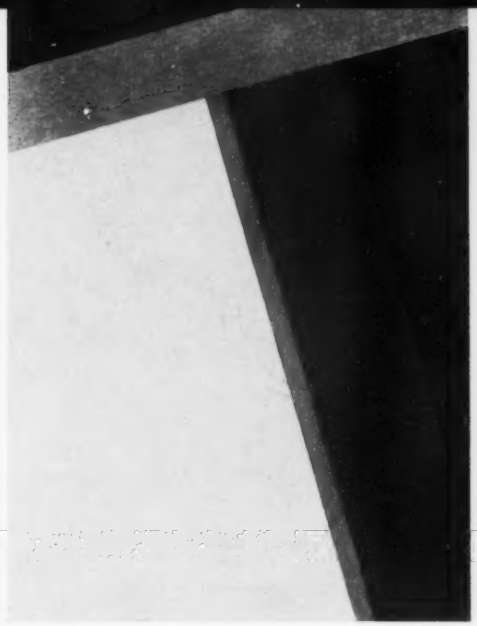
Zimmergalerie Franck, Frankfurt: Gerhard Hintschich



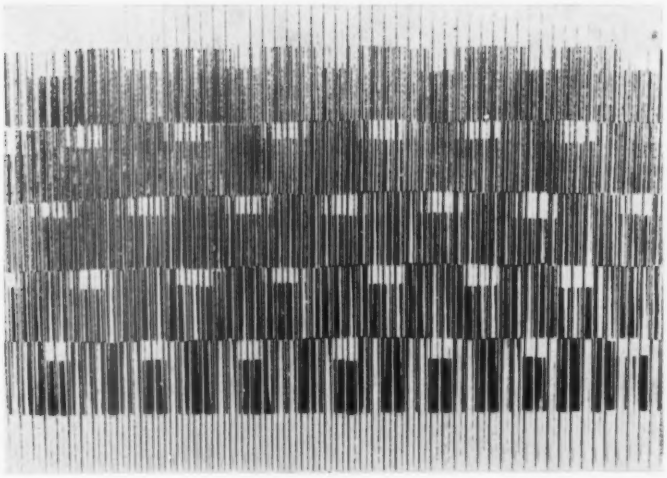
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt: Ferdinand Lammeyer

Neue Gruppe Rheinland-Pfalz: Fathwinter

Neue Gruppe Rheinland-Pfalz:
Gustl Stark

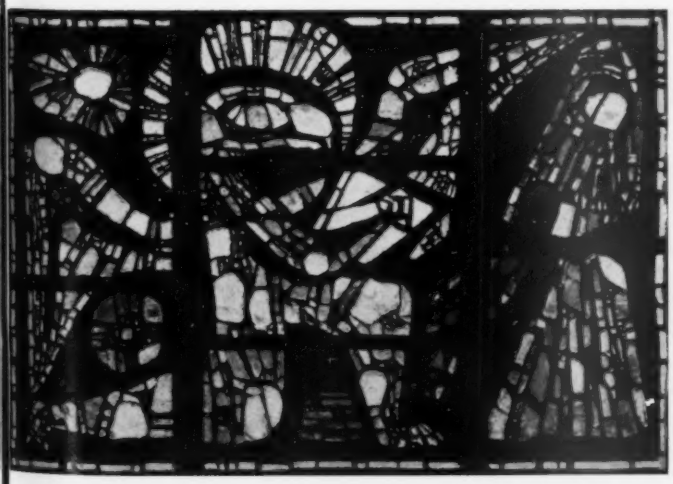


Galerie Renate Boukes, Wiesbaden:
Carl Buchheister



Zimmergalerie Franck, Frankfurt:
Boris Kleint

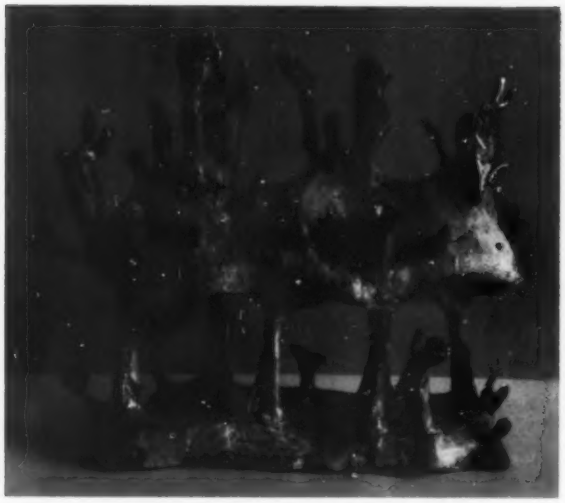
Kunstgewerbemuseum Wien:
Albert Birkle



Galerie Müller, Stuttgart:
Peter Brüning

Galerie Müller, Stuttgart:
Georg Karl Pfahler

Galerie Senatore, Stuttgart:
Hsia Chin



Galerie van de Loo, München:
Emil Cimiotti

Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart:
Heinz Hirscher

Städt. Galerie München:
Mordecai Ardon

wundert wurde. Burri ist auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung. **Clementes** dritte Einmann-Ausstellung in London (**Galerie Drian**) zeigt ihn immer noch mit „Spuren" beschäftigt — Spuren, die das Wirken der Natur in allen Dingen hinterläßt. Seine Farben sind jetzt heller, seine Dynamik ist stark und überzeugend. Die Bilder von **Mattia Moreni**, (1955—1958, **ICA**), können als ein tachistischer Schwarz-Weiß-Emotionalismus des amerikanischen Stils definiert werden. **Ettore Felti** (**Galerie Drian**) repräsentiert einen vulkanischen Amorphismus. **Mario Russo** (**Galerie Picadilly**) zeigt Humor und Ausdrucksfähigkeit, indem er Figuren in kleine Quadrate setzte. Des Künstlers „Familie" und „Die Kartenspieler" waren ausgezeichnete Beispiele dieser Darstellungsart.

Der chinesische Maler **Li-Yen** zeigte in der **Galerie Portal** 17 Arbeiten mit poetischen Titeln, wie „Manifestation des Tao", „Der Herbstwind erhebt sich", „Das große Ziel". Sein Stil kann mit seinen eigenen Worten erläutert werden: „Seit ich im Alter von 19 Jahren in dieses Land (Großbritannien) kam, bin ich — als ein chinesischer Maler — für mehr als sieben Jahre aktiv und vollkommen mit dem kulturellen und geistigen Leben des Westens in Berührung gekommen. In gewissen Augenblicken war ich verloren in diesem Wirbelwind mit seinem ständig wechselnden Zentrum; und ohne das, was ich von meiner eigenen Kultur mitbekommen habe, würde ich — so glaube ich — zwar ein moderner Maler, jedoch bar einer geistigen Tiefe und Intensität, oder zwar subtil, jedoch durch und durch ausgeartet sein. Meine eigenen Bilder sind das Resultat meiner Angleichung an eine neue, schnellebige Umgebung und eines geistigen Erbes, das ewig ist und am stärksten während der Tang- und Sung-Dynastien meines Landes manifestiert wurde."

Die „hautes pâtes" des Marokkaners **Seguev** mit ihren eingeritzten Symbolen und großformigen Zeichen sind gekonnt, aber etwas roh. **Zwölf griechische Maler** stellten ihre Werke in der **Galerie Redfern** aus: Arlioti, Calliyannis (von dem später eine Einzel-Ausstellung in der **Galerie Lefèvre** zu sehen war, weniger abstrakt als vordem, hauptsächlich auf Landschafts-Visionen basierend), der Bildhauer Coulentianos, Caloutsis, Gaitis, Georgiadis, Macris, Mavroidi, Molfessis, Perrakos, Prassinos und Voyatzis, von denen Mario Prassinos der bekannteste Maler ist. Diese Ausstellung zeigte, wie der heutige griechische Künstler sich mit der universalen Bewegung der modernen Kunst verbunden hat, ohne den Kontakt mit der Tradition seiner Heimat zu verlieren. Eine andere Gruppen-Ausstellung war die der jungen **„Gruppe holländischer Informeller" (The New Vision Centre)**, die Arbeiten und „Bekenntnisse" von Armando, van Bohemen, Henderikse, Henk Peters und J. J. Schoonhoven vorstellte. Ein ebenfalls der „Informellen Schule" angehörender holländischer Maler, **Wim de Haan**, hatte eine Einmann-Ausstellung in derselben Galerie. Im großen und ganzen kann man sagen, daß der Einfluß des Informalismus und damit auch der amerikanische Einfluß auf die britische Malerei viel schwächer als früher ist. Des Amerikaners **Paul Jenkins** erste Londoner Ausstellung eruptiver kosmischer Visionen mit wilden Kontrasten von heißen und eiskalten Farben (**Galerie Tooth**) fiel in diese Phase des nachlassenden Interesses am abstrakten Impressionismus. Jenkins ist ein Maler von Temperament und Tatkraft. Ein anderer Amerikaner, **Hassel Smith**, zeigte Beispiele eines vom Jazz inspirierten abstrakten Surrealismus (**Gimpel Fils**). Die Ausstellung **„West Coast, Hard-Edge"**, veranstaltet von der **ICA**, kann als ein Zeichen des neuen Verlangens nach Struktur und Form angesehen werden. In dieser Ausstellung wurden Arbeiten von vier amerikanischen Malern vorgestellt: Karl Benjamin, Lothar Feitelson, Frederick Hammersley und John McLaughlin. Der Stil ist seit Mondrian und van Doesburg bekannt und wurde durch die Arbeit der Galerie Denise René „à jour" gehalten. Im Zuge des Heimwehs nach Formen (in den auch die Ausstellung von Victor Pasmore auf der vorjährigen Biennale von Venedig geriet) hatte ein großer, bisher in England unbekannter Künstler, der Argentinier **Emilio Pettoruti**, sein Debut in London. Der in Paris lebende Pettoruti, ein Freund von Juan Gris und Mitglied der Futuristen-Bewegung in Italien, kann auch als einer der ersten abstrakten Maler angesehen werden. Sein Sinn für die Form und das Konstruktive, sein Geschmack, sein Charakter — alles das spricht für einen Künstler von großer Integrität — einen Meister. Er wird wohl bald überall anerkannt sein, nachdem er bereits seit Jahrzehnten in Paris und seinem Heimatland bekannt ist.

Die erste Einzelausstellung mit Eisenskulpturen, Bronzefiguren und Drucken von **E. R. Nele** (Bode) in der **Galerie Molton** fand ein gutes Echo. Miss Nele erhielt einen bedeutenden Teil ihrer technischen Ausbildung in England. Ihr Werk hat Ähnlichkeit mit dem Stil von César, Chadwick, Paolozzi und Roszak. Drei andere ausländische „Bildhauer" unterschieden sich voneinander mehr durch technische als künstlerische Einfälle. Der Argentinier **Kosice** zeigte seine räumlichen Konstruktionen und ersten hydraulischen Skulpturen in der **Galerie Drian**. Als Material benutzt er festes Plexiglas und Aluminium. Wasser wird als „bewegliches" Element eingeführt. Der Deutsche **Mack** stellte seine dynamischen Strukturen von Farbe und Licht (Bilder, Lichtreliefs, Lichtdynamos) im **New Vision Centre** aus. Ähnliche Bestrebungen mit direkter Handlung sind bereits von Duchamp verfolgt worden. Die raumdynamischen, kybernetischen und lichtdynamischen Skulpturen des Schweizers **Nicolas Schoeffer** bewiesen deutlich, wie falsch es ist, Konzeptionen des Ingenieurwesens mit denen der Kunst durcheinander zu bringen (**ICA**).

Die Engländer

Da wir über Skulptur sprechen, möchte ich zuerst die Arbeiten von **Kenneth** und **Mary Martin** erwähnen. Im Gegensatz zu Kosice, Mack und Schoeffer befassen sich diese zwei englischen Bildhauer aufrichtig mit künstlerisch-konstruktiven Werten. Die Mobiles von Kenneth Martin und Reliefs von Mary Martin verbinden die Werte wissenschaftlicher und ästhetischer Forschung auf eine belebende Art. Eine neue Schönheit wird hier erreicht (Essays in Movement, **ICA**). **Allen Rowlinson** ist ein junger Künstler, dessen Namen man sich merken sollte. Seine Metallarbeiten sind äußerst überzeugend. Die irische Bildhauerin **Hilary Heron** ist am besten, wenn sie von einfachen, altertümlichen Formen inspiriert wird. Ihre Reliefs haben eine dekorative Qualität. **Scott Campbell** macht aus einzelnen dicken Holzstücken Reliefzusammenstellungen, die in ihrer Struktur dynamisch sind (**Galerie Drian**). Das Problem in **Leslie Thorntons** jüngsten Arbeiten ist die bildhauerische Vereinigung des menschlichen Körpers mit geometrischen Elementen.

Reg Butler stellt für mich den nordischen Bildhauer dar, der sich — nachdem er seinen Ruf als „Moderner" begründet hat — seinen Weg zur Mittelmeer-Tradition zurück erkämpft. Seine Ausstellung in der **Galerie Hanover** drückte einen ehrlichen Kampf mit dem Klassischen aus. Der Rückschau auf **Jakob Epsteins** Werke, **50 Jahre Bronzefiguren und Zeichnungen, 1909—1959 (Galerie Leicester)**, lag die Absicht zugrunde, den Verlust aufzuzeigen, den England durch den Tod dieses inspirierten Künstlers erlitten hat. Daß er auch ein Sammler von großer Bedeutung war, wurde in der Ausstellung von Plastiken alter Kulturen deutlich, die er Zeit seines Lebens gesammelt hatte (**„The Epstein Collection of Primitive and Exotic Sculpture", The Arts Council of Great Britain**). Eine gute Auswahl aller die zeitgenössische britische Bildhauerei repräsentierender Richtungen konnte man in der Ausstellung **„Sculpture in the Open Air"** Battersea Park, London, finden, die alljährlich vom Londoner **County Council** durchgeführt wird.

Die Gemäldeausstellungen übertrafen an Zahl bei weitem die von Skulpturen. **Ivon Hitchens** stellte „The Warnford Water Series" aus, acht Variationen über ein Landschaftsthema und einige Figuren-Kompositionen, in denen wir ihn auf dem Höhepunkt seiner heiteren und lyrischen Kunst finden (**The Waddington Galleries**). Die neuen Bilder von **Francis Bacon**, 1959—1960, (**Malborough**) lassen einen an Dantes Himmel und Hölle denken. Viele finden Bacons psychotische Hölle interessanter als die Hölle Dantes. Ich denke aber, daß die Tage des Absurden, des Grausamen und der Manieriertheit der Dada-Surrealisten vorbei sind. Echte Tragik wird an die Stelle des „Grand Guignol" treten in derselben Weise, wie wahre Philosophie die Spinnweben psychoanalytischen und psychologischen Denkens ersetzen wird. **Sidney Nolans** Ausstellung war eine „tour de force" des australischen Malers, dessen Liebe für den Mythos so aufrichtig wie sein Talent ist (**Galerie Matthiesen**). 75 Variationen eines Themas („Leda mit dem Schwan") wurden gezeigt und alle an eine mesmerisierte Öffentlichkeit verkauft. Es war der größte englische Erfolg dieser Saison, in der mehrere australische Maler ihre Arbeiten in London ausstellten. **Albert Tucker** (**The Waddington Galleries**) befindet sich in der Wandlung von einem romantischen zu einem mehr abstrakten Stil. **Frank Hodgkinson**, der jetzt in Spanien lebt, malt mit Tatkraft in der Art von Tàpies und seiner Schule (**Galerie Drian**). **Arthur Boyds** Werk beschreibt eine derbe, märchenhafte Atmosphäre von eigenartigem Reiz (**Galerie Zwemmer**). 15 abstrakte australische Maler stellten in der Galerie des **New Vision Centre** aus.

Zwei große rückschauende Ausstellungen wurden in der **Whitechapel Art Gallery** veranstaltet, um solche Künstler bekanntzumachen, deren Werke eine geteilte Kritik gefunden haben. **Roy de Maistre** (Gemälde und Zeichnungen 1917—1960), eine revolutionäre Figur in der australischen Kunst, wird mit seinen Picasso-Braque-de Chirico-Léger-Delaunay-Affiliationen wahrscheinlich für jeden Kritiker, der sich nach Pariser Maßstäben richtet, eine rätselhafte Figur bleiben. **Ceri Richards**, in ähnlicher Weise mit Picasso, Matisse, Max Ernst und dem Surrealismus verbunden, hat mit seiner Reihe „La Cathédrale Englouti" bewiesen, daß es ihm zeitweise möglich ist, alle Einflüsse zu durchbrechen und zum Kern seines eigenen malerischen Problems vorzustoßen.

Einige von **Ben Nicholsons** jüngsten Malereien (**Gimpel Fils**) zeigen einen großen Ideenreichtum, überraschende Kombinationen von Formen und Linien mit dem Zufälligen, die alle von neuer Entfaltung einer bereits hoch geläuterten Kunst zeugen. **John Pipers** Bilder von Venedig, besonders seine Aquarelle, zeigen diesen Künstler als den Meister von Technik und Entwurf, als der er seit langem berühmt ist. In dieser Ausstellung waren Werke zu sehen, die zu den besten gehören, die Piper jemals geschaffen hat (**Galerie Arthur Jeffrees**).

Die mittlere Generation englischer Maler, die einem Stil anhängen, der von der Deutung natürlicher Formen bestimmt wird, war durch jüngste Werke von **Roger Hilton** vertreten (**The Waddington Galleries**), ein führender Künstler dieser Richtung in England, bei dem nervöse Linien auf großen Flächen von fein getönten Farben erscheinen. **Sandra Blow** von derselben Schule besitzt ein ausgesprochenes Gefühl für Struktur und ist so vital wie Roger Hilton. Ihre Malerei ist jedoch kräftiger, weniger leicht (**Gimpel Fils**). **William Turnbull** hat während der letzten Jahre als Bildhauer und Maler gearbeitet. Seine neuen Bilder sind in der Ausbreitung großer Farbflächen amerikanisch im Geschmack, wobei sich ihr Konzept Newman, Still oder Rothko annähert. **Philipp Suttons** Kunst benutzt in seinen Produktionen von Arles und St. Remy die Heftigkeit der Pinselführung eines von Gogh und die starken, sich oft ergänzenden Farben der frühen Fauvisten. **John Christoforou** schafft Bilder von altertümlicher Qualität, im Geschmack oft byzantinisch, im Stil geometrische Elemente mit starken Farbakzenten verbindend (**Gallery One**). Drei junge Künstler, die Maler **Anthony Benjamin** und **Joseph Tilson** und der Bildhauer **Brian Wall** bewiesen aufs neue, daß ihre Kunst ein ehrlicher Kampf mit zeitgenössischen Problemen von Form und Farbe ist. Einige hervorragende Arbeiten konnte man in ihrer Ausstellung in der **AIA Galerie** sehen. Die einen Rückblick gebende Ausstellung von **Hammon Steels** (1900—1960) zeigte ein romantisches Temperament, das zwischen beschreibendem Realismus sowie formalen und technischen, aus Ben Nicholsons Stil hergeleiteten Einfällen schwankt. **Henry Inlanders** Zeichnungen und Guaschen offenbarten ein lebendiges Temperament mit einem feinen Gefühl für Farben. Er ist heute abstrakt, obwohl naturverbunden und tendiert zu einem tachistischen Emotionalismus. (Beide ausgestellt in **The Leicester Galleries**).

Von den realistischen Malern muß **Edward Middleditch** zuerst erwähnt werden. Sein jüngstes Werk ist in der Hauptsache dem Studium des Lichts gewidmet („Sonne und Blüte", „Himmel im Mondschein", „Fluß bei Sonnenuntergang", „Reflexionen").

Eine neue dynamische Komponente, in der sich ein repräsentatives Element mit einem abstrakt-poetischen verbindet, ist bei ihm offensichtlich. **Sheila Fell** ist die expressionistische Malerin düsterer Landschaften geblieben, als die sie bereits Anerkennung gefunden hat. (Beide ausgestellt: **Galerie Beaux Arts**). **John Bratby** benutzt die Pinseltechnik van Goghs in einer weniger heftigen Art als zuvor. Er befaßt sich damit, neue Themen zu beschreiben: die „Billardspieler" und das „Fenster mit Vorhängen" mit einer Landschaft im Hintergrund (**Galerie Zwemmer**). Die **Woodstock Gallery** gab vielen jungen Künstlern zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Werke auszustellen; außerdem führte sie ihren Plan durch, eine vierteljährliche Kunstzeitschrift mit Beiträgen von hervorragenden Persönlichkeiten wie Henry Moore, Gio Ponti, Jean Cocteau u. a. herauszugeben.

Von kunsthistorischem Interesse für die englische Tradition waren die großen Rückblicke **„Sickert**, Malereien und Zeichnungen", vom Arts Council in der **Tate-Galerie** veranstaltet, und **„John Ruskins** Zeichnungen", ein wichtiger Bestandteil seiner schöpferischen Tätigkeit als Kunsthistoriker und Ästhetiker (**Art Council**). Gute Überblicke über die moderne englische Kunst wurden geboten in der 50jährigen Jubiläums-Ausstellung der Gesellschaft für zeitgenössische Kunst (**Galerie Tate**) und in einer Kritiker-Selektion — das Werk lebender britischer Künstler — die von Denys Sutton in der **Galerie Tooth** organisiert wurde.

Es gibt nicht viele große Porträt-Fotografen vom Schlage einer **Ida Kar**. Fotografie als künstlerischer Ausdruck der Persönlichkeit und des Milieus, war das Thema ihrer Ausstellung von Künstler- und Schriftstellerporträts aus Großbritannien, Frankreich und der Sowjetunion (**Whitechapel Art Gallery**).

Die Londoner Saison war reich sowohl in ihren rückblickenden wie auch in ihren experimentellen Aspekten.

J. P. Hodin

MÜNCHNER KUNSTBRIEF

Es scheint, daß Unruhe und größere Unsicherheit, die 1960 das Kunstleben erfaßt haben, auch 1961 anhalten werden. Der Beginn des Jahres zeichnete sich in München jedenfalls durch einige Ereignisse aus, die das an moderner Kunst interessierte Publikum in Bewegung setzten. Anlaß hierzu gaben eine Ausstellung des früh verstorbenen Malers **Bolus Krim** (**Galerie Malura**), den es nie gegeben hat, ferner die Manifestation einer neuen Vereinigung, die sich als „Freie Münchner und deutsche Künstlerschaft e. V." vorstellt (im Kunstverein), ein öffentliches Gespräch „Ist die Avantgarde unerwünscht?" (in den Kammerspielen) und ein Vortrag von Peter Scheffler, Dozent für Physik und experimentelle Psychologie an der Universität Innsbruck über „Die Genialität des Chaos" (bei den „Freunden junger Kunst").

Daß sich der Tod des Bolus Krim zu einem lokalen „Kunstskandal" ausweiten konnte, liegt allerdings mehr am Sensationshunger der Aktualitätenpresse, als an dessen posthumer Leistung, die man ob der unvorhergesehenen publicity nicht überbewerten sollte. Drei junge Münchener, die einmal der **„Spur"** angehörten, sich aber selbständig machten und **„Radama"** nannten, was klanglich an „Radau" und „Ramadama" (= räumen tun wir) gemahnt, wollten ihrem Gruppennamen Ehre machen, indem sie ihr gesammeltes Werk einem jung verstorbenen „Genie" Bolus Krim zuschrieben, dessen Gedächtnisschau sie feierlich eröffneten. Schwarzer Flor und salbungsvolle Leichenrede umrahmten die ziemlich makabren Werke aus grauer Leinwand, fleischfarben angestrichenen Steinwülsten, verknäulter Bronze und zusammengebackenem Glas. Sie hatten Spaß daran, sich informell durch sämtliche Materialien hindurchzuwühlen, wobei gelegentlich auch einmal eine ausdrucksvolle Form abfiel. Zum Faschingsulk wurde auch der zweite Teil ihrer Schau — acht Tage später, als sie ihre Produkte als „form im raum" anordneten, sie mit biederen Namen notwendiger und überflüssiger Haushaltsgegenstände belegten und mit einem Fadengespinst an ein „Elektronengehirn" anschlossen. Damit revoltierte man nicht nur gegen die technisch perfektionierte „Produktform", sondern persiflierte gleichzeitig die eigenen Elaborate als künftige Hausgreuel eines angewandten „Tachismus".

Die Tendenz, das Informel in eine Art Gaudi des Absurden umkippen zu lassen, machte sich auch bei den „Spur"-Leuten geltend. Sie stellten ihre Arbeiten im Rahmen jener neuen Künstlervereinigung aus, in der sich bisher 9 verschiedene Gruppen und Grüppchen zusammenfanden, wahrscheinlich um sich gemeinsam den Eingang in die „Große Münchner" zu erkämpfen. Neben „Radama" folgen der „Spur" noch die Gruppen **„wir"** und **„pro"**. Getreu dem Grundsatz, daß drei Deutsche einen Verein bilden, sind es in keinem Falle mehr als vier. Vorläufig konnte mich nur die Originalspur fesseln mit den Malern **Prem, Sturm, Zimmer** und dem Bildhauer **Lothar Fischer**. Augenblicklich laden sie informelle Expression mit einem Bedürfnis nach Tagessensation und abgründigem Ulk auf, wozu sie ein „Gaudimanifest" herausgaben. Hinter der Verachtung, die selbst das Grausige lächerlich macht, steckt auch oft die tiefere Not einer Verzweiflung. (Grenzt es doch wirklich ans Absurde, wenn beispielsweise ein großer Teil der Menschheit sich von Flugzeugen beschützt fühlt, die mit einer Fracht geladener Atombomben ständig in der Luft kreisen . . .)

Der Aktualität des „Absurden" war auch die Diskussion in den Kammerspielen gewidmet. **Schulze-Vellinghausen**, der das Einleitungsreferat über die angeblich unerwünschte Avantgarde hielt, zeigte mehrmals die Parallele zur bildenden Kunst auf. Ihm gebührt das Verdienst, Jonesco in Deutschland durchgesetzt zu haben, dessen „Nashörner" inzwischen auf vielen offiziellen Bühnen gegeben werden. Interessant war, daß auch von den Partnern der Podiumsdiskussion Autoren wie Dürrenmatt oder der Sartre der „Eingeschlossenen von Altona" nicht eigentlich zur Avantgarde gerechnet wurden, obwohl von ihrer bitteren Ironie vielleicht tiefere Schocks ausgehen als von der Narrensprache der Absurden. Der ästhetisch amalgamierte Wahnsinn hört auf, primärer Schock zu sein, wobei man wieder bei der Frage angelangt wäre, ob dem Theater ein radikales Désengagement in menschlichen Fragen zumutbar ist, ausgerechnet heute, im Zeitalter des Massenkonsums und des Normalverbrauchers. Paradox bleibt jedenfalls, daß eine Avantgarde, die von gesellschaftlichen Problemen so wenig wissen will, überraschend schnell gesellschaftsfähig wird . . .

Zu einer Avantgarde anderer Art versuchte der Vortrag von **Scheffler** (bei den **„Freunden junger Kunst"**) hinzulenken. Scheffler möchte mit den Mitteln der Naturwissenschaft moderne Kunst herstellen. Er hatte eine Reihe „malender" und „musizierender" Roboter aufgebaut, die, vom Zufall gesteuert, Tonfolgen oder Punktreihen erzeugten, welche dem Auge oder Ohr zumindest partial geordnet erscheinen. Bei den Medien, die jene Ton- oder Formstreuungen veranlassen, handelt es sich um den zufälligen Aufprall von Strahlen oder einfach um die Spannkraft des Wassers (das z. B. Grieskörner zwingt, sich zu Ketten zu gruppieren), aber auch um bekannte Kristallisationsprozesse. Kombiniert man solche Vorgänge nach mit farbigen Polarisationsfiltern, so entstehen oft Gebilde, die ästhetisch faszinieren. Ein Film, in dem optische und akustische Operationen zusammenwirken, sollte den Kunstrang dieser Experimente beweisen. Es gab wohl niemanden, der gewissen Bild- oder Tonfolgen eine ästhetische Wirkung abgestritten hätte, doch besagt die These Schefflers, daß auch das sogenannte Chaos seine Ordnung hat, noch nicht, daß nun alles, was auf diese Weise zustande kommt, einen künstlerischen Gehalt hat. Im Grunde genommen scheint mir hier nur, bei richtiger Auswahl, eine neue Dimension des Naturschönen hinzugewonnen zu sein. Künstlern wird damit vielleicht — neben den bisherigen Möglichkeiten der Fotografie — ein neues „Spielfeld" eröffnet.

Die **Galerie van de Loo** zeigte neue Arbeiten des Bildhauers **Emil Cimiotti**. Die bewegten Gruppen waren 1959 jenen auf der Biennale gezeigten, schweren „Wolkenmassen" gewichen, die träge an den klaffenden Wölbungen der Berge hingen. Neuerdings beginnt es aus diesen toten, ausgeblasenen Knollenkörpern wieder vielgliedrig nach oben zu sprießen. In ihrem Wachstumswillen sich rätselhaft zwischen primitiv Pflanzlichem und polypenhaft Tierischem haltend, wirken diese Wesen wie unheimliche Gewächse von einem anderen Stern. Diese gleichsam tastende und stammelnde Formensprache ist wieder durchaus konsequent wie fast alles bei diesem eigenwilligen Bildhauer, der sich nicht wie mancher seiner Kollegen in eine wuchernde Willkür verliert.

Die **Städtische Galerie** übernahm die von der Kestnergesellschaft zusammengestellte Schau von Werken des englischen Malers **William Scott**, auf den die Biennale 1958 aufmerksam machte. (Werner Schmalenbach hat ihn im Katalogvorwort so erschöpfend charakterisiert, daß dem nicht viel hinzuzufügen bleibt). Gegenüber den Werken, die in Venedig sichtbar wurden, hat Scott sich inzwischen noch mehr vom Gegenständlichen entfernt. Es handelt sich jetzt um unregelmäßige Farbfelder, die in verschobenem Gleichgewicht in der Fläche schweben. Das Ganze hält zusammen durch die verschiedene Schwerkraft der Tonwerte. Der lichten Farbe scheint eine Ausdehnungskraft innezuwohnen, durch die sie einen dunklen Farbkörper am Fallen hindert. Helles Ocker, Weißlich und Orange treten dabei einem Blau, Braun oder Schwarz gegenüber. Eine Farbspannung, welche die dazwischenliegende Rot-Grün-Komponente ausspart, also jene warmen Mittelwerte irdischen Lebens. Den besten dieser Bilder eignet ein entrückter, zur Versenkung auffordernder Ausdruck.

Gleichzeitig präsentierte die Städtische Galerie **Ardon**, einen feinsinnigen Maler aus Israel. Sandberg arrangierte diese Ausstellung für Europa, die in Deutschland nur noch in Recklinghausen gezeigt wird. Dieser polnische Jude, der auf dem Wege nach Paris einst in Weimar hängen blieb, um bei Klee, Feininger und Kandinsky zu studieren, wanderte 1933 nach Jerusalem aus, wurde Lehrer und später Direktor an der dortigen Kunstschule. Seine Bilder wurzeln im Kleeschen Erbe. Jede Form ist hier eine Metapher, ein ästhetisches Zeichen. Aber im Unterschied zu Klee sind diese Zeichen keine zu Eigenleben erwachten Formen, die sich nach dem ihnen innewohnenden Gesetz bewegen. Sie bleiben bei Ardon mehr fixierte Signete mit einem von außen an sie herangetragenen Sinn. Das schöne Triptychon „Für die Gefallenen" mit Käfigen, Kartenhäusern, roten Herzen und einem Männchen wie von Kinderhand gezeichnet, — alles in einem milden Grün und Rot — erschließt sich erst durch die ergreifenden Unterschriften. Sieht man es ohne Kommentar an, so bleibt eine Spielwelt voller Poesie, bei der die Mittel raffiniert beherrscht sind. Formphantasie und tiefere Bedeutung gelangen aber nur selten zu jener optischen Evidenz, die den Mitteilungen eines Klee oder Max Ernst magische Wirkung verleiht.

Bei **Franke** gab es großformige Zeichnungen des Bildhauers **Hans Uhlmann** und kleine Aquarelle und Ölbilder von **Eduard Bargheer**. Für Uhlmann gilt wie für manchen anderen modernen Bildhauer, daß ein Teil dessen, was plastisch nicht realisierbar ist, sich der Zeichnung mitteilt, mit der man sozusagen Luftschlösser bauen kann. Diese sind von beinah schneidender Disziplin, als wolle sich Uhlmann allen tachistischen Auflösungserscheinungen entgegenstellen, mit einem steilen Bekenntnis zur technoiden Form und zur zielgerichteten Willenskraft. Hart stoßen die Gegensätze von Schwarz und Weiß aufeinander, und im Netzwerk der Schraffuren kreuzen sich die Strichlagen wie Geschoßbahnen. — Die kleinen Skizzenblätter von Bargheer wirken heiter und gelöst. Eine milde Reihe von Tunis-Impressionen, gedämpftes Gegenstück zu Gilles' Ischiafolge. Farben und Formen fügen sich lässig einer geheimen, der Landschaft innewohnenden Geometrie, ohne jene manieristischen Vergewaltigungen, die Bargheers große Ölbilder manchmal so schwer genießbar machen.

Juliane Roh

STUTTGARTER AUSSTELLUNGEN

Seitdem es Willi Baumeister nicht mehr gibt, hört man immer häufiger die Ansicht, Südwestdeutschland sei kulturell ein toter Winkel und Stuttgart, was die Malerei angeht— das heißt wohl: die Aufnahmebereitschaft für das Neue in der Malerei —, beinahe ein Dorf. Es würde zu weit führen, Gründe und Gegengründe zu nennen. Immerhin gibt es bei uns mindestens drei Galerien, in denen man Ausstellungen zeitgenössischer Kunst von überlokaler Bedeutung sieht: Müller, Senatore, Lutz. Der Kompromißloseste und deswegen in dem vorsichtigen und konservativen Milieu der Landeshauptstadt am meisten Angefeindete ist zweifellos **Müller**; und doch brachte

er in den letzten beiden Monaten, nach den schockierenden Gästen aus Italien und England, zwei jüngere deutsche Maler, deren Rang und Ruf überall außer in dieser Stadt als festbegründet gilt: den seit langem in Stuttgart ansässigen **Georg Pfahler** im Dezember und den jetzt wieder in seiner Geburtsstadt Düsseldorf lebenden früheren Baumeisterschüler **Peter Brüning** im Januar. Vergleicht man die beiden Ausstellungen, so könnte man eher Pfahler für den Baumeisterschüler halten. Seine großflächigen Kompositionen, getürmte Farbblöcke, zu deren Wucht feine, verwischte Tuschzeichen kontrastieren, etwa wie Hieroglyphen auf Felsentempeln, folgen dem gleichen Prinzip von Opposition leerer Großformen mit zarten Begleitformen wie die Montaru- und Monturi-Serien. Sie haben aber weder den schwebenden Charakter noch die oft spielerische Grazie der Alterswerke des großen Verstorbenen; Baumeisters „Kontinente" wirken wie Vorhänge, die sich vor farbige Szenerien geschoben haben; Pfahlers Kompositionen sind viel standfester, massiver, aber gerade in ihrer scheinbaren Ungeschlachtheit liegt die unverkennbare persönliche Eigenart. Das Hängende, Schwebende oder Schwingende der Elemente Baumeisters trifft man allerdings eher bei Brüning; hier aber so völlig entstofflicht, daß nur noch eine temperamentvolle Pinselhandschrift übrig geblieben ist. Brüning wirkt neben Pfahler dynamisch. Sein frühestes in Stuttgart ausgestelltes Bild (1959) zeigt noch den „Wäscheleinenstil", durch den er bekannt geworden ist: auf einer horizontalen Achse aufgereihte Vertikalbewegungen über weiß aufgelassenem Malgrund. Also das Prinzip der Kalligraphie; Tuschzeichnung mit verflüssigter Ölfarbe; allerdings ohne daß isolierbare „Zeichen" entstünden. In den Bildern des Jahres 1960 füllt sich dann die Fläche mehr und mehr; meist sind die großen Vertikalbewegungen zu drei Gruppen geordnet, die durch schwingende Kurven miteinander verbunden werden. Alles sehr locker, leicht, durchsichtig, ein abstrakter Expressionismus am Gegenpol des Baumeisterstils, eine Dynamik verwickelter, doch stets rhythmisch klar geordneter Tanzspuren, die zum Nachvollzug der Bewegung geradezu physisch hinreißen. Nur die jüngst entstandenen zwei Bilder schienen etwas von dieser spezifischen Eigenart Brünings eingebüßt zu haben, ohne etwas gleich starkes Neues dafür zu bieten; sie sind zäher gemalt, füllen nun die ganze Fläche mit opaken dunkelblauen Wogen, deren Bewegungen sich gegenseitig aufzuheben drohen. Dieses schwer kontrollierbare Ausleben der Schwungformen läßt an Götz oder auch an Quinte denken. Pfahler dagegen hat manchen Besucher an den ebenso blockhaft urwüchsigen Stil von Horst Antes erinnert; aber bei Antes gibt es fast immer figurale Grundvorstellungen, und es fehlen jene zeichenhaften Kleinformen, mit denen Pfahler seine Blöcke auflockert, ritzt oder sogar durchlöchert.

Eher ließe sich eine völlig überraschende Affinität zu dem sehr begabten Chinesen **Hsiao Chin** feststellen: beide, Pfahler wie Hsiao, (die voneinander natürlich nicht das geringste gewußt haben) nähern ihre Kompositionen einer Symmetrie an, die einen merkwürdig sakralen Eindruck, etwa zwischen Fetisch und Tempelfront, hervorruft. Hsiao Chin ist wohl der Bedeutendste und Selbständigste der Gruppe abstrakter Chinesen, mit denen die **Galerie Senatore** im Oktober 1960 nach fast einjähriger Pause in neuen Räumen ihre Tätigkeit wieder aufnahm. Diese durchweg hochkultivierten, meist auch literarisch tätigen Nachkommen der alten Tang- und Sung-Meister leben zum größten Teil auf Formosa. Sie bekennen sich zu dem Ziel, chinesische Tradition mit westlicher Abstraktion zu verbinden; die Bilder hätten aber ebensogut von westlichen Malern stammen können, die unter den Einfluß ostasiatischer Kalligraphie und Idiogrammatik geraten wären. Es zeigt sich also wieder, bis zu welchem Umfang es heute tatsächlich schon eine einheitliche Weltkunst gibt. Hsiao Chin, der als einziger der Gruppe in Europa, nämlich in Mailand lebt, stellte im November nochmals gesondert aus und verstärkte mit seinen Guaschen den sympathischen Eindruck, den man von seinen Ölbildern gewonnen hatte. Als einziger von seinen Landsleuten verwendet er geometrisierende Großformen; aber nichts von der klobigen Erdschwere, die Antes und Pfahler anstreben; statt dessen leichteste Schwebe lyrisch hingeschriebener Zeichen und Töne. Wir wissen dem rührigen Herrn Pasquale Senatore Dank dafür, daß er uns mit solcher Malerei bekannt macht. Sein Hauptverdienst besteht denn auch in der Vermittlung jüngerer begabter Maler aus Mailand (Kodra), Rom (Cena), vor allem aber aus seiner Heimatstadt Neapel, die als letzte der drei großen Städte zu einer eigenen „avanguardia" erwacht ist. Es gibt in Neapel keineswegs nur einen verjährten Surrealismus; das zeigten die Werke von **Lucio del Pezzo**, der bei Senatore die Chinesen ablöste. Dies ist eine durchaus tektonische Malerei von großer Konsistenz des Materials und fossilienhafter Formenbehandlung.

„Fossilien" ganz anderer Art zeigte **Otto Lutz** in seiner Dezember-Januar-Ausstellung: die Materialbilder des jungen Schwaben **Heinz Hirscher**. Das ist eine sehr eigene Abwandlung der Möglichkeiten dieser Bildgattung. Aus Abfällen heterogenster Art sind die bezauberndsten Effekte zusammengesetzt, nicht mit einer ironischen oder gar zynischen Absicht, sondern aus andächtiger Freude an den Materialfunden; diese fast biedermeierliche Freude führt allerdings manches Mal durch allzu billige Flitterflunkereien bedenklich an die Grenze des Kitsches. Aber bezeugt nicht gerade dies eine Authentizität? Viel eher als von Schwitters oder Burri kommt Hirscher von der Volkskunst der Votivbilder, Reliquienschreine, Brautkränze und Grabkreuze. Und aus dieser Wurzel entfaltet sich sein außerordentliches handwerkliches Raffinement oft genug zu Gebilden von streng kontrollierter Form und reichem Farbklang. Im Monat vor dieser kapriziösen Weihnachtsausstellung hatte Lutz (der bewußt und ausdrücklich auf jede programmatische „Linie" verzichtet) den Schweizer Klee-Schüler und -Herausgeber **Jürg Spiller** gezeigt, der in kühlen Mustern beispielhaft eine abstrakte Farbenlehre vorexerziert und dabei stets eine „Augenweide", bisweilen aber auch jene nahtlose Verbindung von klarer Bildgesetzlichkeit und Natürlichkeit der Empfindung erreicht, die Klee stets als Ideal vorgeschwebt hat. So war er auch der richtige Mann für die Einführungsrede der genau am Tag dieser Niederschrift bei Lutz eröffneten Februar-Ausstellung **„Konfrontation"**, wo Aquarelle und Guaschen von sechsundvierzig bekannten deutschen, französischen, amerikanischen und schweizerischen Künstlern geboten werden.

Kurt Leonhard

HESSISCHER KUNSTBRIEF

Die Ausstellungsereignisse in den hessischen Städten Wiesbaden, Frankfurt und Darmstadt bewegten sich im Herbst und Winter in ruhigen Bahnen. Ausgesprochene Höhepunkte sind kaum zu verzeichnen, abgesehen vielleicht von der **Otto-Ritschl-Ausstellung** in Wiesbaden. Sie wurde vom **Nassauischen Kunstverein** im **Städt. Museum** veranstaltet und zeigte Werke Ritschls aus den Jahren 1957—1960. Die Ausstellung demonstrierte Ritschls Aufbruch aus der Starre hart gegeneinander gestellter Farbflächen. Der leere Raum wurde das entscheidende Bildthema, fast so wie er in ostasiatischer, vor allem chinesischer Landschaftsmalerei früherer Jahrhunderte zentrales Bildereignis war. Nicht alle 80 Nummern der Ausstellung sind Meditationshöhepunkte. Zum Teil stellen sie Stufen und Vorstufen dar, beispielsweise ein heller blauer Raum, getragen von einem Horizont, der seitlich ansteigt und von einem herabstürzenden unregelmäßigen halben Oval bedroht wird. Aufgefangen wird er nur von einer unregelmäßigen runden Form: Einbruch in die ruhende Leere des Raumes. Ein anderes Beispiel: Trennung und Vereinigung als Zeichen möglicher Ganzheit sind von Ritschl so dargestellt, daß er verschiedene Flächen durch übergreifende Formen miteinander verspannt. Dann tauchen lineare Elemente auf, z. B. schwarz auf grau, die als Konzentrationslinien im Unendlichen fungieren. So auch in der Komposition 1960/26: über eine monochrom braune, von grünlichem Licht durchpulste Fläche, aus deren Tiefe sich eine Trapezform, zweidimensional, doch blockartig wirkend, erhebt, schwingt sich diagonal im Bogen eine dunkelbraune Linie, die über das Bild hinausweist und es im Raum jenseits des Bildes verankert. Damit weitet sich der Bildraum, ist Ganzes und Ausschnitt zugleich, Konzentration der Ruhe und Ausdehnung in unendliche Weite. Ritschl erreicht hier so etwas wie eine Synthese westlicher Gedankenklarheit mit östlicher meditativer Geist-Empfindungswelt, ein weiser Altersstil mit noch immer weiter drängender Kraft. Das bewies die Wiesbadener Ausstellung mit der großen Zahl Bilder aus dem Jahr 1960.

Ihr folgte eine ebenfalls durch den Nassauischen Kunstverein im Wiesbadener Städt. Museum eingerichtete Schau mit Grafiken von **Josef Hegenbarth** und **Hans Theo Richter**, die beide in Dresden leben. Hegenbarth zeigte farbige Blätter, z. T. mit Märchenmotiven, dazu eine große Anzahl schwarzer Pinselzeichnungen aus den Jahren 1952 bis 1960. Immer wieder strahlen seine Figuren, Mädchen, Dompteure und Akrobaten Charme und Zauber aus: Illustrationen, die in Temperament und Exaktheit des Stils sowie in der Balance von Bewegung und Ruhe heute nur wenig ihresgleichen haben. Dazu Richters Sepia-Zeichnungen und Lithos: melancholische, poesieüberhauchte Gestalten, die aus ruhigerer Kontur und Gestik leben. — Monatlich wechselnde Ausstellungen veranstaltet die **Galerie Renate Boukes**, die es manchmal nicht leicht hat, ihre weitgespannten Pläne in dem Rahmen ihrer kleinen Räume unterzubringen. Den Herbst begann sie mit Pastellen von **Max Ackermann**. Einst Schüler von van de Velde und Hölzel, führte er deren Intentionen weiter zu heiterer Harmonie. Seine Farben steigen auf in lichte Höhen, geleitet durch grafische Elemente, die ein rhythmisches Gerüst bilden. Die **Carl Buchheister**-Ausstellung bei Renate Boukes gab eine gedrängte Übersicht über die Arbeiten des Malers von 1923, als er abstrakt zu malen begann, bis 1960. Buchheister, der auf einem Seil zwischen Mondrian und Schwitters im tänzerischen Spiel diese beiden Pole vereint zu neuem Spiel, ist von poetischer Spontaneität, gelegentlich ein wenig anekdotisch, wenn er Materialien aufmontiert. Seine Bilder sind am schönsten da, wo sich heitere Gelassenheit auf sparsamen Flächenkompositionen ausbreitet. Dem schloß sich eine Ausstellung mit Bildern von **Hermann Goepfert** an: Nach seinen barocken, plastischen Faltenwürfen, die er Stereos nannte, geht Goepfert sein Raumproblem nun wieder mit der Fläche an. Er drängt die Farbe ganz zurück, um mit Licht den Raum in Erfahrung zu bringen. Auf weißgespachtelte Flächen setzt er reliefartige weiße Farbspuren, die Licht aufnehmen, reflektieren und Schatten werfen sollen. Ein Resultat, das durch die Sparsamkeit der Mittel besticht und ästhetisch mehr hergibt als die Stereos, obgleich es noch nicht über das Stadium des Experiments hinausgelangte.

Der **Frankfurter Kunstverein** zeigte im Frühwinter die Jahresausstellung der **Frankfurter Sezession**, die achte seit ihrem Bestehen, mit einer kleinen Gedächtnisausstellung für den kürzlich verstorbenen **K. F. Brust** mit neun seiner farbdurchglühten Temperabilder. Die Ausstellung war wie immer ein Rechenschaftsbericht derer, die in der Sezession einen „Ort der Kontinuität" sehen, mit Arbeiten der Mentoren vom Städel, voran **Heinz Battke**, der in seinen Zeichnungen mit sicherem Strich Existenzschichten aufblättert und neu zusammenfügt, dann **Ferdinand Lammeyer** mit seiner kostbaren Peinture, diesmal fast lyrisch vorgetragen, obwohl strenger Ordnung unterworfen, eine Bildhauerzeichnung von **Hans Mettel**, die ausgewogenen Buchumschlagentwürfe von **Hans Leistikow**, dazu Bilder von **Georg Heck**, **Karl Kunz** und **Gerhard Hintschich**, ein Bild von **Otto Ritschl**, eine architektonisch gebaute Plastik von **Helmut Brinckmann** und fotografische Berichte von Bauten der Architekten **Alois Giefer**, **Hermann Mäckler** und **Johannes Krahn**, Arbeiten von neunzehn Mitgliedern, und **Carlo Ruppert** als Gast. — Dann übernahm der Frankfurter Kunstverein die **Heinrich-Campendonk-Gedächtnisausstellung**, in Krefeld drei Jahre nach dem Tode des Malers zusammengestellt, über die an dieser Stelle schon berichtet wurde. — Als weiteren Gast nahm dann der Kunstverein die **Neue Gruppe Rheinland-Pfalz** auf mit zwanzig Mitgliedern. Der Gestaltungsbogen dieser Gruppe spannt sich in der Malerei vom Flächen- und Raumkonstruktiven über zeichenhafte Reduktion bis hin zum Tachistischen und in der Plastik vom Halbfigürlichen zum Raumzeichen und Raumspiel. Dazu gehören **Willy Fuegens** den Raum zerteilende Gerüste und die Lichtspiele auf dunklem Grund von **Klaus Jürgen-Fischer** (als Gast), sensible Versuche, zu einer neuen, strengen, aber nicht formalistischen Malerei zu gelangen, ebenfalls **Fathwinters** Strukturen, **Gustl Starks** Strahlen- und Gitterverspannungen und auch die etwas unkontrollierten Farbvegetationen **Heinz Prüstels**. Unter den Plastiken fällt **Eberhard Fiebigs** stählernes Mal auf, wie ein Keim aus einer Muschel wachsend, und die mächtigen pfahlblockartigen Holzskulpturen der Brüder **Hans** und **Klaus Steinbrenner**.

Das **Frankfurter Kunstkabinett** widmete diesen Winter seine Ausstellungen farbigen Im- und Expressionen. Beginnend mit **Kurt Federlins** zerfasertem Farbnetz, hinter dem der Maler Landschaften, Bäume, Blumen, Krüge und menschliche Figuren verbirgt. Ein wahrer Farbrausch spielt sich auf den Bildern des ungarischen Argentiniers **Esteban Fekete** ab, feurige Rots flammen in Gelb, dem violette Töne Antwort geben, aufgewendet für liegende weibliche Akte, Katzen, argentinische Mädchen und Tiere, eine Mischung aus Balkan und Südamerika. Dazwischen zeigte das Kunstkabinett dekorative, farbig gut abgestimmte Teppiche von **Ev Krüger**. Formal kann sie sich noch nicht ganz von ihrer Batiktechnik lösen, so daß ihre Teppiche die paradoxe Vorstellung von gewebten Glasfenstern hervorrufen.

Die **Galerie Daniel Cordier** hatte sich in Frankfurt den ganzen Winter mit der Ausstellung der Bilder des Jugoslawen **Dado**, eigentlich Miodrag Djuric, begnügt. Auf den ersten Blick glaubt man in diesen Figurationen etwas von der rissig trockenen, verkarsteten Landschaft der montenegrischen Heimat Dados zu entdecken. Doch dann zeigt sich, daß aus der schrundigen Erde, den bröckelnden Steinen und Mauern, die manchmal auf waschblauem Wasser schwimmen, geschundene, geborstene Gestalten wachsen, hier ockerfarbig, dort rosa-blau. Mit großen Köpfen, unproportioniert, sehen sie wie vergreiste Babys aus, leidend und leiden machend. Um sie herum zerbrechende Geräte, dornige Pflanzen, spukhafte Tiere. Mit Akribie gemalte Risse zerstückeln die Erde, die Dinge, die Figuren. Eine infernalische Vision, Angst- und Entsetzensschrei um verlorene Paradiese? Bei allem Aufgebot an Scheußlichkeiten, dazu reicht Dados Kraft nicht, auch wenn eine seiner Gestalten zum mächtig daherkommenden, haargesträubten Ungeheuer wächst. — Die Berliner **Galerie Gerd Rosen** zeigte in Frankfurt Bilder von **Dietmar Lemcke**, der seit einiger Zeit fast ausschließlich Blumen und Gemüse in bunter Farbenpracht malt. Doch seine früheren Berliner Straßenbilder und Landschaften in großzügigen, sono-trockenen Farben möchte man diesem bunten Garten vorziehen. Einiges davon war bei Rosen noch zu sehen. — Die **Galerie Olaf Hudtwalcker** im Frankfurter Jazz-Haus zeigte gemeinsam mit der **Galerie Das Fenster**, Dr. Appel, Aquarelle, Guaschen und Zeichnungen von **Otto Greis**, geballte, konzentrierte Farbzeichen. Daran anschließend breitete Hudtwalcker eine größere Zahl Blätter der Jahre 1933/1934 aus der Schnee-Mappe **Rolf Neschs** aus. Schon in diesen abstrahierten Landschaften Neschs wirkt die weiße, leere Fläche als Gestaltungsmittel. Dem folgten Aquarelle von **Heinz Kreutz**. Seit einem Jahr beschäftigt sich Kreutz mit der Aquarell-Malerei, und das Resultat beweist, daß ihm der Verzicht auf das Pathos der großformatigen Ölmalerei gut tat. Er konzentrierte seine epischen Farbgesänge und deren barockes, wenn auch sensibles Schwelgen, auf präzisere Rhythmen. Intensiv ein Blatt, auf dem ein leuchtendes Grün über weißer Fläche hinweg von Rot-Violett kontrapunktisch aufgefangen wird und sich so ein schwingender Raum öffnet. Oder ein anderes, wo in dramatischer Spannung ein trockenes Braun-Schwarz über einer hellen Ebene niederstürzt. — Im Sommer in Frankfurt neu etabliert hatte sich die Galerie **Dorothea Löhr**. Sie begann mit Bildern von **Peter Jansen**, zeigte dann die surreal gesplitterten „Köpfe" von **Mac Zimmermann** und nacheinander die Berliner Maler **Carl H. Kliemann** und **Rudolf Mauke**, um mit einer **Max-Beckmann**-Gedächtnis-Ausstellung das alte Jahr zu beschließen und das neue zu beginnen. Diese Ausstellung zeigte Grafiken aus den Jahren 1911—1946 und vier Bilder-Leihgaben, darunter den „Frankfurter Hauptbahnhof" und den „Mondaufgang über dem Main." — Die **Frankfurter Zimmergalerie** von Klaus Franck hatte den Herbst mit Bildern von **Gerhard Hintschich** eröffnet, dessen Entwicklung Franck von Zeit zu Zeit vorstellt. Das Motiv der Stadt hatte Hintschich zu immer strengeren geometrischen Formen geführt, bis er in Holzdrucken nur noch farbige dunkelgetönte Balken übereinander legte und gegeneinander baute. Eine Reise hinter den eisernen Vorhang hatte ihn wieder mit dem Problem Mensch, dem Menschen in der Unfreiheit, konfrontiert. Das Erlebnis mag stark gewesen sein, doch konnte es in die einmal mit dichten, einmal mit locker gefügten Strichen gegebenen Gestalten noch nicht recht glaubhaft umgesetzt werden. Diesen dennoch echten Maler Hintschich löste der Literat **Horst Bienek** ab, der zum ersten Mal seine bisher als Liebhaberei betriebene Malerei der Öffentlichkeit vorstellte. Bienek, der ein feines Gespür für die sogenannte kulturelle Situation besitzt — er ist u. a. Redakteur der Zeitschrift „Blätter und Bilder" — benutzt als Malmaterial den vielfarbigen italienischen Küstensand, der Schattierungen vom schwärzlichen Grau bis zum rostigen Tiefbraun aufweist. Anfangs komponierte er tachistisch verfließende, blauweiße Farbe in die mit Sand bestreute Fläche. Aber die aktuelle Erkenntnis, daß sich der Dynamik und Emotion wieder eine Ordnung entgegenzustellen habe, hat sich auch ihm mitgeteilt. So kam er zu dem Grundriß einer Stadt, Sandrechteckformen mit bewegter Oberfläche. Gleichzeitig waren auch seine Zeichnungen zu sehen, die sich kalligrafisch gebärden. Diese dunklen Tuschgebilde sind nicht ohne Poesie, wenn sie auch gewisse Abhängigkeiten aufweisen. — Das Ergebnis der Lichtspiele der plastischen Bilder von **Boris Kleint**, die Franck dann zeigte, entsprach nicht ganz den Erwartungen, die der Katalog erweckte. Vielleicht liegt es daran, daß die schattenwerfenden, aufmontierten Klötzchen und Halbkugeln ihre letzte Wirkung erst in der fotografischen Starre erreichen. Ähnlich geht es mit den Glasbildern Kleints: Riffelglas mit hinterlegten Farbflecken, bei denen die Aktion des Betrachters mehrere Wirkungen des Lichts erspielen kann. Auch wünschte man sich dafür größere Formate. — Die Galerie Dr. Appels, **Das Fenster** hatte sich nach der gemeinsam mit Hudtwalcker veranstalteten Greis-Ausstellung Bilder von **Gerhard Baumgärtel**, Plastiken und Bilder von **Fritz Ruoff** sowie Zeichnungen und Skulpturen von **Hermann Brühl** geholt. Die Skulpturen Brühls, voluminöse, vollplastische Figuren mit schwellenden, weichen Formen, rufen den Eindruck des Vegetabilen hervor, der durch die Betonung der Holzmaserung noch unterstrichen wird. — Das **Frankfurter Museum für Kunsthandwerk** kümmert sich gelegentlich auch um die gegenwärtige Kunst, mit Vorliebe um ostasiatische. So stellte es im Herbst den zeitgenössischen japanischen Holzschneider **Shiko Munakata** aus. In seinen Anfängen hatte Munakata sich mit westlichen Maltechniken auseinandergesetzt, sie jedoch bald als fremdartig wieder abgestreift und sich ganz der Holzschneidekunst zugewandt. Eine intensive Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus bestimmte seine Entwicklung und gab seiner naiven Freude am Gestalten die philosophisch-religiöse Grundlage, die er mit gezügeltem expressivem Temperament verbindet. Buddhistisch-mystisch sind seine Hauptthemen: Götter, Legenden, Darstellungen der Sutren. Seine Figuren, seien es weibliche Akte, Reiter oder Tiere — meist poetische Symbole des Zen — verbunden durch Pflanzliches, Schriftzeichen oder gestrichelte Flächen, werden fast stets zu einem großen ornamentalen Symbol für die gleichzeitige Gegenwart aller Dinge. Diese Bilder montiert Munakata nach altjapanischer Art auf Rollen oder Wandschirme. Bei den kleinen Blättern überrascht die leuchtende Farbigkeit, ihnen allen haftet der Charme einer naiven Volkskunst an. Das mag dem europäischen Betrachter den Zugang erleichtern.

In **Darmstadt** zeigte das **Hessische Landesmuseum** Arbeiten der Gebrauchsgrafiker der **novum-gruppe**, und der **Kunstverein** stellte unter anderem in der Kunsthalle zusammen mit dem **Deutschen Kunstrat** Holzschnitte junger **Thailändischer Maler** aus. Arbeiten, die bei aller Abhängigkeit von Europa zeigen, welche Gestaltungskraft hier noch verborgen ruht. Bis vor nicht zu langer Zeit wurde die bildende Kunst in Thailand nur als angewandte, meist religiös gebundene Kunst geübt. Diese Ausstellung waren freie Arbeiten, illustrativ, volkstümlich wohl, aber von einer Sicherheit der Komposition, die ihren Ursprung in der strengen, ornamentgeübten Tradition haben mag. Eine größere Ausstellung widmete der Darmstädter Kunstverein dann dem Italiener **Bruno Cassinari** mit Arbeiten von seinen Anfängen bis heute. Hier verschmelzen Gestalten und Dinge mit reinen, von der Farbe getragenen Formstrukturen, in denen sich Hingabe an die Natur und Meditation ausdrücken, eine Malerei, die aus dem italienischen Verhältnis zum Eros und aus latinischer Vitalität verstanden sein will.

I. Schaarschmidt-Richter

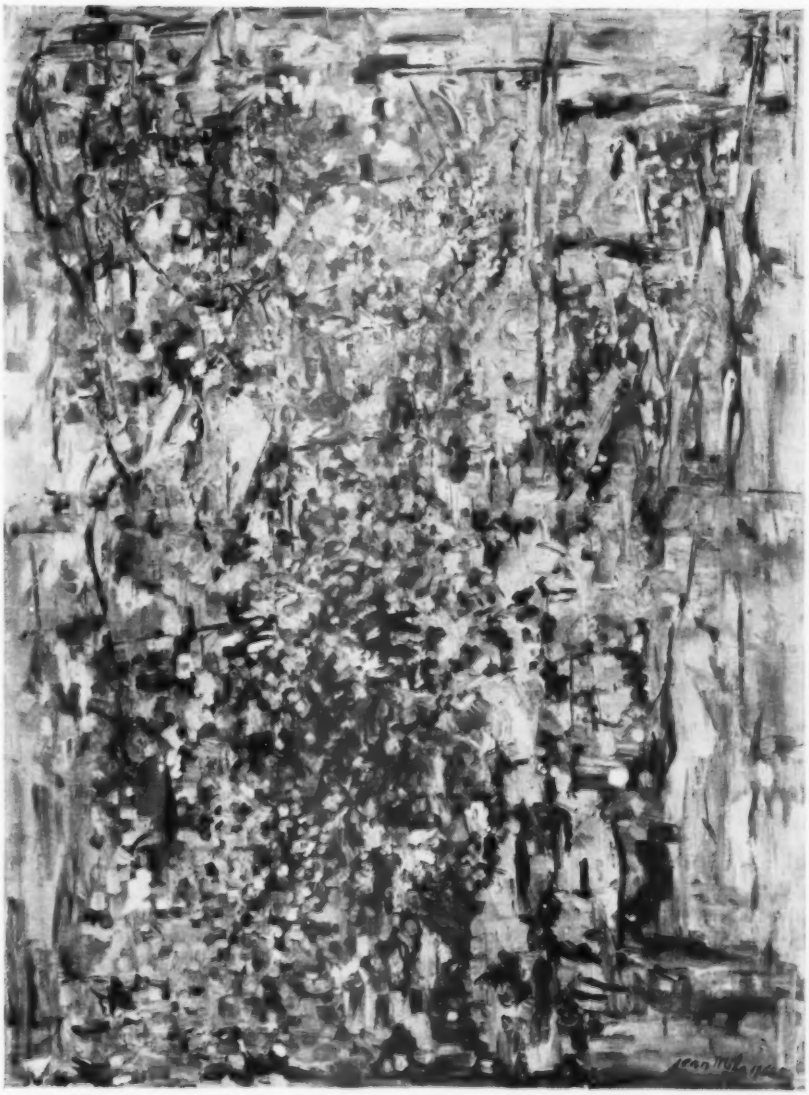
MAINZ: AUSSTELLUNGEN UM DIE JAHRESWENDE

Das **Kunstgeschichtliche Institut** der Universität Mainz veranstaltet seit Eröffnung seines Neubaus im vergangenen Sommer regelmäßig Ausstellungen. Anfang November bis Ende Dezember 1960 waren über hundert Aquarelle und Handzeichnungen von **Max Slevogt** zu sehen, die aus den Sammlungen Franz Joseph Kohl-Weigand (St. Ingbert/Saar) und Nina Lehmann-Slevogt (Neu-Kastel/Pfalz) zusammengestellt waren. Die Ausstellung zeigte neben einer Fülle typischer Slevogt-Briefe mit teils lebhaft sprühenden, teils ironisch resignierenden Randzeichnungen und Vignetten die Illustrationszeichnungen für den Lederstrumpf, für Ali Baba, Faust, Don Giovanni, die Zauberflöte und den Benvenuto Cellini Goethes. Die Aquarelle, besonders die sehr locker und fast monochrom angelegte Landschaft vom Staudamm bei Assuan machen deutlich, daß die Kunstgeschichte hier noch viel nachzuholen hat. Der illustrierte Katalog enthält ein Vorwort von Friedrich Gerke und eine Einführung des Slevogt-Forschers Hans-Jürgen Imiela.

Am 10. Januar 1961 eröffnete der Direktor des Instituts, Friedrich Gerke, im Beisein des Künstlers eine Kollektivausstellung der Werke von **Kurt Lehmann**. Die Ausstellung umfaßt 62 plastische Arbeiten, 47 Handzeichnungen, eine photographische Dokumentation des Frühstils, sowie ca. 20 Großphotos, die Arbeiten am Bau und in öffentlichen Anlagen veranschaulichen. Die Auswahl der ausgestellten Werke ist so getroffen, daß Lehmanns kontinuierliche Entwicklung, mit den für ihn besonders typischen Rückgriffen auf frühere Fassungen des gleichen Themas, deutlich erkennbar wird. Manche Zeichnung, die man als Entwurf ansehen könnte, die im Stil über die Ausführung jedoch hinausgeht, stellt sich nach eingehender Analyse als eine spätere, vom weiterentwickelten plastischen Stil bereits überschattete Nachzeichnung heraus. Zeichnungen und Skulpturen von 1960 machen die letzte Stufe der künstlerischen Entwicklung besonders deutlich: Die Skulptur nähert sich einer neuen Archaik und räumt dem Material (Bronze) einen stärkeren, mitgestaltenden Wert ein. An der „Sitzenden" werden die körperlichen Formen des Mädchens den großen Formen des Gewandes, das sie umhüllt, eingebunden und treten nur noch scheu hervor: die abgewinkelten Beine und der hoch aufragende Oberkörper deuten das Sitzen. In der „Attischen Figur" ist die Körperform fast verloren in der fetischhaft aufragenden Bronzesäule, deren Oberfläche sehr locker und lebhaft gestaltet ist. Eine „Eva" von 1959, in der das weiblich Körperliche noch eine größere Rolle spielt, sich aber ebenfalls schon einer fetischhaften Form nähert, bereitet dieses letzte der gezeigten Werke vor. Sicherlich ist damit eine neue Wandlung im Schaffen des Künstlers eingeleitet. — Der 40seitige, reich bebilderte Katalog enthält eine umfangreiche Einführung von Friedrich Gerke und die bisher vollständigste Bibliographie über Kurt Lehmann.

Gleichzeitig stellt sich in Mainz die private Kunstsammlung von Heinz Pachen der Öffentlichkeit vor, zwar nicht in einer öffentlichen Ausstellung, sondern durch einen 80seitigen Katalog mit 63 Schwarz-Weiß- und 4 Farbabbildungen, den der Sammler für Freunde und Interessenten drucken ließ. Die **Sammlung Pachen** steht Interessenten offen (Mainz, Nahestraße 9) und bietet einen interessanten Querschnitt durch fast alle Stilformen der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Es ist erstaunlich, was der Sammler, der als kaufmännischer Angestellter offenbar zu den wenigen Idealisten unserer Tage gehört, mit geringstem finanziellen Aufwand alles zusammengetragen hat und damit beweist, daß die Liebe zur Sache immer einen Weg findet. Es stehen in seiner Sammlung neben jungen, unbekannten Künstlern Namen wie Camaro, Cavael, Corinth, Dix, Ende, Grieshaber, Hartung, Heckel, Heiliger, Jaenisch, Kokoschka, Kollwitz, Kreutz, Kubin, Kuhn, Lehmann, Marcks, Matare, Orlik, Orlowski, Pechstein, Richter, Ritschl, Roeder, Rössing, Scheibe, Schmidt-Rottluff, Schumacher, Seitz, Sintenis, Slevogt und Zille.

Hans H. Hofstätter



Jean Milo
Sonniges Interieur, Öl, 1960

Der Titel dieses Bildes von Jean Milo, den DAS KUNSTWERK in Heft 5-6/XII vorstellte, verrät einen beinahe impressionistischen Maler, der mit abstrakten Mitteln ein Äquivalent zur gegenständlichen Wahrnehmung und zum Naturerlebnis sucht. Unruhig flackert die in Strichpartikel zerlegte Fläche und gibt mit ihren gelben Farbabfolgen den Eindruck bewegten Lichtes.

DER GL

Der Wa
Lebens
über sei
menden
mit ihre
oder Sa
religiöse
den letz
den We

BUC

MOVEN

In Zusa
von Fra
Limes V

Ein wer
lität un
läufige
dem Fa
einem b
lichen
sowie i
in Wie
auf die
bern ist
tes her
graphi
den, di
rung d
nach d
men bi
Enzens
zu ents
zipielle
gesehe
punkt
Sicherl
gelung
neue
von d
Band
über
Versuc
Kunst
Malere
und Br
titel g
von W
geht,
gehan
ebenfa
bemüh
Mobili
trag v
Thema
Vibrat
wird
weiter
strakte
sen be
wie a
des ki
stik w
gibt i
blick
warte
den
und

DER GLASMALER ALBERT BIRKLE

Der Wahl-Österreicher **Albert Birkle**, der die Hälfte seines nun sechzigjährigen Lebens in Salzburg verbrachte, zeigt im **Wiener Kunstgewerbemuseum** eine Schau über sein diaphanes und sein graphisches Werk. Diese Schau des aus Schwaben stammenden Malers ist mehr als das: sie ist mit ihren Glasfenstern, mit ihren Kartons, mit ihren zyklischen Schwarz-Weiß-Blättern ein Bekenntnis. Die bunten Scheiben oder Schwerglasbrocken, die Birkle in Bleigittern und von Beton eingerahmt zu religiösen Figuren und Vorgängen formt, bedeuten ihm bei seinen Kirchenfenstern den letzten Weg zum Metaphysischen, der heute dem Sakralbau noch offen steht, den Weg durch die Farbe. Dabei ergibt sich eine Beziehung zu Rouault, nicht so sehr aus Nachahmung wie aus Wesensverwandtschaft. So steht auch sein prophetischer Schwarz-Weiß-Zyklus „De profundis" Masereel nahe, jedoch einem Masereel des Atomzeitalters, wenn er darin Geschehnisse der Passion mit Vorgängen im KZ konfrontiert oder mit Demonstrationen des Rassenwahns.

Eine erregende Ausstellung, wie man sie seit langem in Wien nicht sah. Engagierte Kunst im positiven Sinne, verdient sie stärksten Zulauf, nicht nur jenen der Kunstkenner, die vor der Farbenglut dieser Glasfenster die Schauer des Überirdischen fühlen mögen, sondern auch von Menschen, denen die Sünde unserer Zeit, die Sünde an Menschenrecht und Menschenwürde noch schwer auf der Seele liegt.

Franz Theodor Csokor

BÜCHER

MOVENS Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur
In Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte herausgegeben von Franz Mon
Limes Verlag, Wiesbaden

Ein wesentlicher Teil der Kunst unserer Zeit tendiert seiner Struktur nach auf Mobilität und gibt dadurch einer allgemeinen Situation Ausdruck, die nicht mehr die geläufigen Unterscheidungen zwischen statisch und dynamisch kennt, sondern die von dem Faktum bewegter Veränderungen ausgeht, von Veränderungen also, die nur von einem beweglichen Standpunkt aus meßbar sind. Diese Erkenntnisse haben zu wesentlichen Konsequenzen in den verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, in der Technik sowie in den Gesetzlichkeiten gesellschaftlichen Verhaltens geführt. Der Limes Verlag in Wiesbaden hat den Versuch gemacht, die Auswirkungen dieser neuen Erkenntnisse auf die zeitgenössische Kunst in einem Sammelband zu dokumentieren. Den Herausgebern ist es nicht immer gelungen, in verschiedenen Bereichen der Kunst neu Entwickeltes herauszuarbeiten und auch im Buch selbst den Charakter des Neuen durch Typographie und Illustrationen evident zu machen, da zu viele Theorien ausgebreitet werden, die das gemeinsam Angestrebte zerstören. Vor allem sind die für die Präzisierung der neuen Konzeption notwendigen Grenzziehungen nicht gelungen. Bereits kurz nach dem Erscheinen hat das Buch Diskussionen hervorgerufen. Im wesentlichen nahmen bisher Literaturkritiker Stellung: Max Bense, Helmut Heissenbüttel, Hans Magnus Enzensberger und Karl Krolow. Die Urteile der Rezensenten reichen von schärfster, bis zu entstellender Unsachlichkeit gehender Ablehnung (Enzensberger) bis zu einer prinzipiellen Anerkennung der Absichten, deren Verwirklichung jedoch immer kritisch gesehen wird. Zeigt schon die Reaktion auf das Buch, daß die Literatur im Mittelpunkt steht, so wird diese Annahme durch eine genaue Einsicht in das Werk bestätigt. Sicherlich ist es den Herausgebern, von denen zwei Lyriker sind, nicht überzeugend gelungen, auch in anderen Bereichen das Neue der Kunst unserer Zeit, d. h. eine neue Konzeption künstlerischen Gestaltens herauszuarbeiten. Es soll im folgenden von den literarischen, musikalischen sowie theoretischen Untersuchungen in dem Band abgesehen werden, von den Untersuchungen über ein dynamisches Theater, über elektronisch gesteuerte Musik und räumliche Dichtung sowie auch von den Versuchen einer Bindung an neu gesehene Traditionen, es soll vielmehr die bildende Kunst im Rahmen des Werkes einer näheren Betrachtung unterzogen werden. In der Malerei werden Reproduktionen von Cuixart, Gaul, Vasarely, Götz, Fautrier, Schultze und Brüning vorgeführt, deren Uneinheitlichkeit im Hinblick auf das durch den Buchtitel gegebene Thema offensichtlich ist. Auch die Textbeiträge zur Malerei, etwa der von Wolfgang Grözinger „Die Macht des Ursprünglichen", der am Thema vorbeigeht, weil allgemein über die Kunst des 20. Jahrhunderts und über den Tachismus gehandelt wird oder der von Manfred de la Motte über „Elementares Material", der ebenfalls die allgemeinen Voraussetzungen des Tachismus untersucht. Die Beiträge bemühen sich paradoxerweise um eine Apologie des Tachismus, den die neue, auf Mobilität gerichtete Kunst doch gerade zu überwinden bemüht ist. Einzig der Beitrag von Heinz Mack, der die dynamische Struktur der Farbe und des Lichtes zum Thema hat, trifft den Kern der neuen nachtachistischen Konzeption („Die Farbe in Vibration bringen heißt, ihr eine Struktur geben; in ihr findet sie ihre Form; so wird das Dynamische zur eigentlichen Form des Bildes selbst." — S. 131) Einen weiteren sehr interessanten Bericht gibt der Aufsatz von Karl Otto Götz „Vom abstrakten Film zur Elektronen-Malerei", insbesondere im Hinblick auf den Film, dessen bewegtes Bild so viele Bereiche der neuen Kunst verändert hat, der jedoch selbst, wie auch das ebenfalls behandelte Fernsehen, seine Möglichkeiten „zur Realisation des kinetisch-abstrakten Bildes" (S. 158) noch nicht erkannt hat. Im Bereich der Plastik wird das durch den Titel angezeigte Thema nicht behandelt. Siegfried Walter gibt in seinem Beitrag „Realität und Irrealität der Plastik" einen summarischen Überblick über die Entwicklung der Plastik im 20. Jahrhundert, ohne jedoch, wie man erwarten müßte, die auf Mobilität tendierenden plastischen Formen unserer Zeit in den Mittelpunkt zu stellen und zu deuten. So tauchen die Namen Jean Tinguely und Nicolas Schöffer in diesem Beitrag überhaupt nicht auf; kein Hinweis findet sich auf die kinetische Plastik von Naum Gabo, auf die Wasserplastiken von Norbert Kricke sowie auf die vielfältigen anderen Formen einer neuen und bewegt wirkenden Skulptur. Im Abbildungsteil findet man ein vielfältiges Panorama der informellen Plastik, etwa Werke von Roel d'Haese, Louise Nevelson, Zoltan Kemeny, Arnaldo Pomodoro, Claire Falkenstein, Otto Herbert Hajek sowie Werke von Jean Tinguely, Jean-Philippe Hiquely, Jesus Raphael Soto und Heinz Mack, die dem Thema Bewegung Gestalt zu geben versuchen. Auch hier also Möglichkeiten, die sich als extrem gegeneinander gesetzte Konzeptionen sogar ausschließen. Noch überraschender ist der Beitrag von Franz Mon und Günter Bock über einen „Entwurf zur Theorie einer Architektur", in dem konsequent alle auf Mobilität zielenden Formen der neuen Architektur nicht behandelt werden; nicht also der Entwurf für ein mobiles Theater von Werner Ruhnau, nicht die schwimmenden Architekturen von Frei Otto und Kiyonori Kikutake, nicht die Projekte für schwebende Stadteinheiten von Yona Friedman. Die Verfasser entwickeln hingegen eine eigenartige Theorie labyrinthischer Architektur, für die dann als Illustration Bauten von Reimu Pietilä, Bruce Goff, Enrico Castiglioni, Matthew Nowicki und Eero Saarinen als typisch gesehen werden. Es ist sehr eigenartig, feststellen zu müssen, daß in allen drei Bereichen der bildenden Kunst ein Programm in Realisationen hineinprojiziert wird, die mit ihm nichts zu tun haben. Es handelt sich sozusagen um eine Vordatierung historischer Geschehnisse beziehungsweise um eine Kritik, die der von ihr propagierten Kunst in der Terminologie weit voraus ist. Der Band bleibt so gesehen eine Zusammenschau verschiedenartiger künstlerischer Realisationen, die sich nicht einer gemeinsamen Konzeption einfügen, wie es der Titel und die Programmatik der Herausgeber erwarten ließen.

Udo Kultermann

MALEREI DER WELT — DAS METROPOLITAN MUSEUM IN NEW YORK
Herausgegeben vom Kuratorium des Museums
Mit einem Vorwort von James J. Rorimer
und einer Einleitung von Edith A. Standen
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

In einer Buchreihe unter dem Titel „Malerei der Welt" ist der Verlag DuMont Schauberg in Köln bemüht, die Bestände der wichtigsten internationalen Museen einem größeren Publikum vorzustellen. Nach dem ersten Band, der den beiden großen florentinischen Galerien, den Uffizien und dem Palazzo Pitti gewidmet war, beschäftigt sich nun der zweite Band mit dem Metropolitanischen Museum in New York. Die wertvollen Schätze dieses Hauses werden in 60 ganzseitigen Farbtafeln auszugsweise vorgestellt und geben ein überzeugendes Bild von der Entwicklung der europäischen Malerei vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Wie aus dem Vorwort des Museumsdirektors James J. Rorimer hervorgeht, wurde für das Buch lediglich aus den etwa 2000 Gemälden der europäischen Kunst ausgewählt. Die wesentlich größere Zahl von amerikanischen Werken im Besitz des Museums wurde hingegen bewußt ausgeklammert. Die von Edith A. Standen getroffene Auswahl kann sich auf einen reichen Fundus stützen und bringt jeweils nur die hervorragendsten Werke in einen historischen Zusammenhang. So wurden etwa von den 28 Gemälden Rembrandts nur zwei ausgewählt, nur eines von den fünf Bildern Vermeers und von den sieben im Museum befindlichen Werken Grecos nur drei.

Das 1872 für das Publikum geöffnete Museum verdankt seinen Reichtum im wesentlichen privaten Stiftungen sowie Ankäufen, die teilweise unter sehr günstigen Bedingungen möglich waren. Der Grundstock der Galerie wurde etwa für einen Durchschnitt von 150 Dollar pro Bild erworben. Von den wichtigsten Privatstiftungen an das Museum darf vielleicht die 1929 erfolgte Schenkung durch Mrs. H. O. Havemeyer erwähnt werden, durch die das Museum in den Besitz der modernen französischen Schule kam und diese bis dahin recht schmerzliche Lücke schließen konnte. Die reichen Stiftungen halten bis in die unmittelbare Gegenwart an, wozu vielleicht die Tatsache beiträgt, daß die amerikanische Steuergesetzgebung ein produktives Mäzenatentum unterstützt. Die Schwerpunkte der für das Buch ausgewählten Werke des

Metropolitan-Museums liegen bei der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts (Andrea del Castagno, Fra Filippo Lippi, Antonello da Messina, Vittore Carpaccio, Raffael), in den Werken der flämischen Maler des 15. Jahrhunderts (Hubert van Eyck, Petrus Christus, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes), in den hervorragenden Einzelwerken von Joachim Patinir, Lucas Cranach d. Älteren, Albrecht Dürer, Pieter Brueghel d. Älteren und Hans Holbein d. Jüngeren, in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts mit Werken von Bronzino, Tizian, Tintoretto, Veronese und besonders in der Malerei des 17. Jahrhunderts, die durch Meisterwerke von Anton van Dyck, Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin, Jan Vermeer van Delft, Frans Hals, Rembrandt, Velasquez und Greco vertreten ist. Aus dem 18. Jahrhundert wurden überzeugende Werke von Goya, Watteau, Boucher, Chardin, Canaletto und der englischen Schule in den Zusammenhang des Bandes aufgenommen. Hingegen beschränken sich die Beiträge des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich auf französische Maler wie David, Ingres, Daumier, Corot, Manet, Monet, Degas, Renoir, Cézanne, Seurat, van Gogh und Gauguin. Die letztgenannten Werke entstammen im wesentlichen den Stiftungen Havemeyer und Lewisohn.
Das Buch als Ganzes gibt einen überzeugenden Abriß der abendländischen Malerei vom 15. bis 19. Jahrhundert. Darüber hinaus ist es ein exemplarischer Hinweis auf die kulturelle Verantwortung amerikanischer Bürger. Die ganzseitigen Farbtafeln werden in kurzen, an einen größeren Publikumskreis gerichteten Bildbeschreibungen von Edith A. Standen interpretiert. E. A. Standen verfaßte auch die Einführung über die Geschichte des Museums. Die vorliegende Buchausgabe ist ein neubearbeiteter Auszug aus dem 1952 in New York erschienenen Werk „Art Treasures of the Metropolitan Museum."

Udo Kultermann

DAS UNVOLLENDETE ALS KUNSTLERISCHE FORM — ein Symposion mit Beiträgen von Maurice Bémol, André Chastel, Klaus Conrad, Herbert von Einem, Dagobert Frey, Joseph Gantner, Friedrich Gerke, Joseph Müller-Blattau, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und Ernst Zinn.
Ca. 180 Seiten Text, 60 Bildtafeln.
Francke-Verlag Bern und München

Eine der „Entdeckungen" in der europäischen Kunstgeschichte, welche sich durch die Ästhetik der modernen Kunst ergaben, ist das Unvollendete als künstlerische Form. Diesem Thema war ein Symposium gewidmet, das 1956 in Saarbrücken stattfand. Die Reihe von Vorträgen, die im Rahmen dieser Tagung gehalten wurden, dürfen unter den zahlreicheren Veröffentlichungen zum Problem des „non finito" besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, einmal, weil keine der anderen Untersuchungen die Thematik so weit streute, dann, weil die Beiträge das Thema nicht nur von seiten der bildenden Kunst behandelten. Wie J. A. Schmoll gen. Eisenwerth schon in seiner Einleitung betont, fehlt, leider, eine Stellungnahme der Ästhetik, so daß eine der Voraussetzungen, wann überhaupt ein Kunstwerk als „vollendet" oder „unvollendet" gelten kann, nicht ganz geklärt blieb. Die Offenheit aller Gesprächspartner gegenüber der philosophisch ästhetischen Formulierung der Frage führte aber doch implizit zu Ergebnissen im Sinn einer brauchbaren Definition. Vor allem der Vortrag Klaus Conrads, des Leiters der Göttinger Neurologisch-Psychiatrischen Klinik, trug vieles zur Erhellung der Stufen von „Vollendung" oder „Nichtvollendung" eines Kunstwerkes bei, indem er den Akt der künstlerischen Produktion in Phasen zerlegte, zur Entwicklung des Bewußtseins in Bezug setzte und schließlich auch spekulativ entwickelte (die Hegelschen Thesen vom möglichen „Ende der Kunst" drängen sich bei der Lektüre seines Textes unwillkürlich auf).
Konkretisierungen brachten die Vorträge Herbert v. Einems und J. A. Schmolls gen. Eisenwerth, deren Thesen sich teils ausschließend gegenüberstanden, teils ergänzten. Die Ergänzung betraf vor allem die Klassifikation der Objekte, an denen sie ihre Thesen verifizierten (v. Einem sprach zu Michelangelo, Schmoll gen. Eisenwerth zu Rodin, wobei letzterer interessante Ergebnisse zur Genesis des Torsos mitteilen konnte). Dagobert Frey, den anscheinend die nicht ausreichend eindeutige Definition des „Vollendeten" und „Unvollendeten" beschäftigte, suchte diese Kategorien durch eine umfassendere und tiefer reichende Ergänzung um das „Fragmentarische" zu bereichern. Sowohl seine vorausgeschickten, prinzipiellen Unterscheidungen wie seine Einzelinterpretationen zu Werken Rembrandts waren innerhalb des Symposions einer der zugleich begrifflichsten wie konkretesten Beiträge.
Leider war es nicht möglich, die improvisierten Diskussionsbeiträge in der Publikation mit zu berücksichtigen. Wie die wenigen mitgeteilten Notizen ergeben, wurde offensichtlich in der Diskussion interessante Materialien mitgeteilt, welche weniger als ästhetische Objekte wie als Verifikationen des Prinzips par excellence gelten können. In allen Texten wird latent oder offen die Moderne angesprochen, offensichtlich deshalb, weil sie die „Vollendung" im Sinn technischer Perfektion mit Recht ästhetisch relativiert hat. Dieser „Abwertung" bestimmter ästhetischer Objekte entspricht die „Aufwertung" anderer; das Saarbrücker Symposion kann durchaus in diesem Sinn als aktueller Beitrag zur Neuordnung kunstwissenschaftlicher Maßstäbe gelten.

Heinz Spielmann

Udo Kultermann: **NEUES BAUEN IN JAPAN**
Ca. 40 Seiten Text, 180 Abbildungen
Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen

Die von Udo Kultermann zusammengestellte und kommentierte Sammlung von Beispielen moderner japanischer Architektur ist die erste umfassende Behandlung dieses Themas in deutscher, darüber hinaus auch wohl in einer europäischen Sprache. Zwar sind durch Einzelveröffentlichungen der Fachzeitschriften die wichtigsten Bauten seit dem letzten Krieg bekannt geworden, aber erst die vergleichende Gegenüberstellung sowie die Ergänzung auch um kleinere, wenig bekannte Beispiele zeigen, wie eigenständig und variabel die moderne japanische Architektur sein kann. Die europäischen Einflüsse — vor allem Le Corbusiers — sind unübersehbar; die fruchtbare Wechselwirkung, welche mit Anregungen Japans auf die moderne europäische Architektur begann, erreicht hier ein zweites Stadium. Das eigenständige, spezifisch Japanische erscheint gelegentlich sehr zurückhaltend (so in den Großbauten Hideo Kosakas); bei anderen Architekten ist es mehr oder weniger latent vorhanden (Kenzo Tanges viel gerühmte Stahlbetonbauten erreichen im Linear-Dekorativen wohl die intensivste Verbindung von Tradition und Moderne, doch sind sie, für unsere europäischen Augen, belastet durch die Übernahme von Holzbau-Vorstellungen auf den Stahlbeton); nur wenige Entwürfe, meist zu privaten Wohnhäusern, sind von der europäischen fast unberührt, eine Tatsache, welche wegen manches „Japanischen" in der europäischen Architektur weniger bewußt zu sein scheint.

Sp.

Helmut Seling: **KUNST- UND ANTIQUITÄTENBUCH**
488 Seiten, Ln.
Keysersche Verlagsbuchhandlung, Heidelberg

Dieser von ersten Sachkennern zusammengestellte lexikalische Band darf als vorzügliche Hilfe für jeden angehenden Sammler und Liebhaber von Antiquitäten gelten. Das Buch befaßt sich in nach historischen Gesichtspunkten geordneten Kapiteln mit alten Büchern und Rahmen, Dosen und Miniaturen, Druckgrafik, Fayencen, Gläser, Gobelins, Möbeln, Orientteppichen, Ostasiatika, Plastik, Porzellan, Silber und Zinn. In unserer Wohlstandsepoche, in der Antiquitäten zu immer begehrteren, vielfach mit Überpreisen bezahlten Objekten gehören, ist es besonders wichtig geworden, dem fachlich nicht gebildeten Liebhaber Ratschläge zur Unterscheidung von echt und falsch zu erteilen. Das sorgfältig bebilderte Buch ist auch für Datierungsfragen zuständig und enthält Hinweise auf die richtige Pflege alter Kunstgegenstände.

I.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

PERSONALIA

Carlo Carrà, der älteste lebende Malerpionier des italienischen Futurismus, feierte am 11. Februar seinen 80. Geburtstag.

Theodor Werner, Nestor der deutschen abstrakten Malerei, vollendete am 14. Februar in München sein 75. Lebensjahr.

Marino Marini, der italienische Plastiker, beging am 27. Februar seinen 60. Geburtstag.

PREISE

Der Carnegie-Kunstpreis von Chicago wurde dem aus U.S.A. gebürtigen wahlholländischen Plastiker japanischer Abstammung Shinkichi Tajiri unter der Jury von Hans Arp, Max Ernst und Marcel Duchamp verliehen.

Der Kunstkritiker Pierre Restany, Mitarbeiter unserer Zeitschrift, gewann in dem von einer italienischen Jury des Provinzialinstituts für Fremdenverkehr in Venedig jetzt entschiedenen Wettbewerb für die besten in- und ausländischen Kunstkritiken über die 30. Biennale den ersten Preis der ausländischen Kritik (150 000 Lire). Den zweiten Preis erhielt der englische Kritiker Lawrence Alloway (100 000 Lire).

Das „Institute of International Education" (Ford-Stiftung) vergab erstmals zwei Kunstpreise nach Deutschland. Einer davon wurde dem jungen Regensburger Bildhauer Reinhold Hommes zuerkannt, der z. Z. an der Berliner Akademie bei Prof. Karl Hartung studiert. Außer dem Geldwert von 12 000 Mark gewährt der Preis die Vergünstigung einer Studienreise durch die USA und, nach Wunsch, durch Mexiko. Hommes, durch sein Erinnerungsmal für den Berliner Jüdischen Friedhof bekanntgeworden, arbeitet gegenwärtig im Auftrag des Architekten Max Taut an einer Skulptur für einen neuen Architekturkomplex in Berlin-Steglitz.

Der diesjährige Hamburger Lichtwark-Preis wurde dem Maler Prof. Werner Gilles zugesprochen. Stipendiaten sind die jungen Hamburger Maler Armin Sandig und Gerhard Ausborn.

Die Stadt Soest vergibt ihren „Wilhelm-Morgner-Preis" zum 5. Male am 8. April d. J. im Rahmen der „Ausstellung westfälischer Künstler", die vom 9.—30. April 1961 i. d. Städt. Kunstsammlung gezeigt wird. Bedingungen u. Satzungen für den „Soester Kunstpreis" über Kulturpflegeamt Soest, Rathaus, erhältlich.

ALLGEMEINES

Thailand zeigt erstmals in seiner Geschichte staatliche Kunstschätze in einer ausländischen Schau. Die gegenwärtige Ausstellung im New Yorker Metropolitan Museum umfaßt Skulpturen, Gemälde, Keramik, Seide, Schmuck, Masken und Puppen sowie andere Kunstobjekte aus Gold, Silber u. a. Metall. np.

Eine Le Corbusier-Ausstellung ist zur Zeit in Tokios Museum für Moderne Kunst zu sehen, das nach Plänen des großen Architekten erbaut ist. Der Direktor des Museums, Tominaga, und der Erbauer, Sakakura, organisierten die Ausstellung, die dem gesamten Architekturwerk Corbusiers gewidmet ist. np.

Die nächste „documenta"-Ausstellung der Kunst des Jahrhunderts, die in Kassel zum drittenmal 1962 stattfinden soll, wird unter dem Titel „Die Kunst der Welt in ihren Meisterwerken 1910—1960" vorbereitet. Sie soll erstmals in dem bis dahin wiederaufgebauten Schloß Wilhelmshöhe gezeigt werden. np.

Für die Errichtung eines Barlach-Museums, das schon bei der Schenkung der Barlachsammlung Hermann F. Reemtsma an die Stadt Hamburg geplant war, wurde ein Platz im Jenisch-Park von Altona bestimmt. Der Bau, der über eine halbe Million DM kostet, soll im Herbst eingeweiht werden.

Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln bereitet aus Anlaß seines 100jährigen Bestehens eine Jubiläumsausstellung mit Meisterwerken des Spätmittelalters vor. EP

Eine Ausstellung prähistorischer und Eingeborenen-Kunst Australiens findet z. Z. im Amsterdamer Tropenmuseum statt. Sie enthält u. a. Kopien nach Felsbildern sowie Rindenmalereien, die von Dr. Andreas Lommel, Direktor des Staatl. Museums f. Völkerkunde in München, und von seiner Frau während einer Australien-Expedition 1955 zusammengetragen wurden. München sah die Ausstellung unter dem Titel „Die Kunst des Fünften Erdteils" bereits 1959.

Die englische Regierung beschloß die Einrichtung einer „Kunsttriennale des britischen Commonwealth", die den Künsten und Kulturen ihrer angehörigen Länder gewidmet ist. Die erste, das Unternehmen eröffnende Triennale ist für das Shakespeare-Jubiläumsjahr 1964 in London und mehreren Städten der Provinz geplant.

Die Leiterin der Britischen Archäologischen Schule in Jerusalem, Dr. Kathleen M. Kenyon, verdient um die Erforschung des frühchristlichen Palästina, beginnt im April ihre Grabungen im alten Stadtteil von Jerusalem. Die Forscherin bezeichnet Jerusalem als den besterhaltenen u. schönsten mittelalterlichen Stadtkomplex, der in der gegenwärtigen Gestalt zwar nur etwa 400 Jahre alt, doch über mindestens bis 3000 v. Chr. zurückreichenden Schichten erbaut ist, die der Bronzezeit wie der des Alten und Neuen Testaments angehören. Nach der Zerstörung von Stadtteilen während der Kämpfe 1948 bietet sich bis zum Wiederaufbau eine einzigartige Gelegenheit, mit modernen Methoden wichtige archäologische Ergebnisse zu erzielen. np.

Die vor kurzem gegründete „Neue europäische Schule", eine internationale Vereinigung Abstrakter, stellte sich mit ihrer ersten Gesamtausstellung in Antwerpen vor. Mitglieder sind 50 Künstler aus neun europäischen Ländern, vorwiegend aus Frankreich, Italien und Deutschland.

Christian Lattier, ein junger afrikanischer Künstler, den wir im KUNSTWERK (Maiheft 1958) vorstellten, wurde von der Regierung seines Heimatstaates an der Goldküste beauftragt, dort eine Kunstschule zu gründen.

Die in Tarquinia neuerdings entdeckten Gräberfresken aus etruskischer Spätzeit werden im Frühjahr öffentlich zugänglich gemacht.

Das Museum of Modern Art veranstaltet im März eine Einzel-Ausstellung von Werken des Plastikers Norbert Kricke. Dies ist die erste Ausstellung, die das Museum einem deutschen Gegenwartskünstler widmet — Kricke ist im Auftrag amerikanischer Architekten z. Z. mit dem Entwurf von Wasserspielen für neue architektonische Anlagen der Stadt Bagdad beschäftigt.

WICHTIGE AUSSTELLUNGEN

Aachen
Museumsverein Aachen, Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: März „Seckendorf und Willi Kohl"

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 25. 3.—7. 5. „Deutscher Künstlerbund". 19. 2.—19. 3. „3 Österreichische Künstler"

Berlin
Galerie Schüler, Kurfürstendamm 51: „Hann Trier"
Galerie am Abend, Vera Ziegler, Bln.-Friedenau, Wielandstr. 8: 19. 2. — 19. 3. „Momentaner Monumentalismus"

Bochum
Städt. Kunstgalerie, Kortumstr. 147: 18. 2.—12. 3. „Wols und Constant" 5. 3.—9. 4. „Sammlung Albert Schulze-Vellinghausen"

Braunschweig
Galerie Schmücking, Hans-Porner-Str. 31: Ab 18. 2. „Hap Grieshaber"

Darmstadt
Kunsthalle am Steubenplatz: 4. 3.—16. 4. „Kujawski, Gemälde"

Dortmund
Museum am Ostwall: Mitte April — Mitte Mai „Etienne Hajdu"
Institut für neue technische Form, Eugen-Bracht-Weg 6: 23. 2.—30. 3. „H. Th. Baumann, Arbeiten aus einem Studio"

Düren
Leopold Hoesch-Museum am Hoeschplatz: 26. 2.—26. 3. „Hann Trier"

Düsseldorf
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: 15. 2.—31. 3. „Kleine Skulpturen und Bildhauerzeichnungen"
Graphisches Kabinett Niepel, Grabenstr. 11: 7. 2. bis 10. 3. „Dubuffet"
Galerie Gunar, Schützenstr. 63: Ab 21. 2. „Buja Bingemer"

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 11. 3.—16. 4. „Arte Actual, zeitgenössische spanische Kunst"

Essen
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str.: Februar/März „Nele Bode"
„Kleine Galerie" des Deutschen Bücherbundes, Kettwiger Str. 20: 22. 2.—20. 3. Otto Pankok"

Frankfurt a. M.
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 10. 3.—8. 4. „Arthur Fauser"
Das Fenster, Galerie für zeitgenössische Kunst, Zeil 81: Bis 15. 4. „Karl-Heinz Droste, Berlin"
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 3. 3.—15. 4. „Materiologies von Jean Dubuffet"
Zimmergalerie Franck, Vibelerstr. 29: 23. 2.—14. 3. „Wolfgang Kermer, Grafik"
Galerie Dorothea Loehr, Gr. Friedberger Str. 30: Ab 17. 2. „Karl Kunz"
Graphisches Kabinett Vonderbank, Goethestr. 11: 1.—31. 3. „Honoré Daumier, Lithographien"
Frankfurter Kunstverein und Kuratorium Kulturelles Frankfurt im Historischen Museum: 4. 3.—16. 4. „Wilhelm Lehmbruck, Gedächtnisausstellung"

Hamburg
Kongreß für die Freiheit der Kultur, Nonnenstieg 1a: 20. 2.—19. 3. „Gressieker, Grafik und Kleinplastik"
Bücherhalle im Stadtpark, Hbg. 39: 23. 2.—26. 3. „Tatjana Ahlers-Hestermann Neue Bildteppiche und Heinz Held, Fotos"
Hamburger Künstlerclub „die insel", Alsterufer 35: Februar/März „Hermann Schütte"

Hameln
Kunstkreis Hameln: Februar/März „Maurice Vlaminck" Ab 1. 3. „Tendenzen der modernen Malerei"

Heidelberg
Kabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 12. 2. bis 12. 3. „Eduard Bargheer"

Heilbronn
Kunstverein Heilbronn: 19. 2. — 19. 3. „Wilhelm Schäfer, Gemälde und Plastik"

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 19. 3.—7. 4. „Jean Leppien, Paris"

Kassel
Kunstverein e. V. im Städt. Kulturhaus, Ständeplatz: 19. 2.—20. 3. „Große Zeichner, Josef Hegenbarth, Paul Holz und Alfred Kubin"

Köln
Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: 14. 3. — 8. 4. „Karl Röder, Ölgemälde und Grafik"
Galerie der Spiegel, Richartzstr. 10: Ab 17. 2. „Victor Vasarely"

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 27. 1. — 19. 3. „Francesco Lo Savio, Rom, A. Reinhardt, New York und Jef Verheven, Antwerpen"

Lindau
Museum: 7. 4. — 14. 6. „Lindauer Kostbarkeiten aus städtischem Besitz"
Gesellschaft der Kunstfreunde im Städt. Museum: Ab 20. 3. „Sezession Oberschwaben Bodensee"

Mannheim
Kunsthalle: 17. 2.—19. 3. „Christoph Voll, Plastik"

Marburg a. d. Lahn
Die Montagsgalerie, Friedrichsplatz 5: 20. 3. — 8. 5. „Max Hauschild, München"

Mülheim a. d. Ruhr
Städt. Museum, Leineweberstr. 1: 4.—26. 3. „Emanuel Fohn"

München
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 25: Mitte Februar bis Mitte März: „Fred Thieler". Mitte März bis Mitte April: „Maurice Wyckaert"
Galerie Deutscher Bücherbund, Marienplatz 26/I: 20. 2. bis 10. 3. „Rupert Stöckl"

Münster
Galerie Clasing, Kuhstr. 4: 4. 3.—6. 4. „Jupp Lückeroth"
Freie Künstlergemeinschaft „Schanze", Hauptbahnhof: 19. 2.—12. 3. „Werner Luft, Wilhelm Jänsch"

Offenbach a. M.
Klingspor-Museum; Herrnstr. 80: 17. 3. — 5. 5. „Walter Thiemann und Carl Ernst Poeschel"

Oldenburg
Oldenburger Kunstverein: 12. 2.—12. 3. „Gestalten nach der Natur und wie die Natur"

Reutlingen
Spendhaus: 26. 2.—19. 3. „Maria Caspar-Filser"

Saulgau
Museum „Die Fähre": 5. — 31. 3. „Baumeister, sämtliche Serigraphien und Plastik von Afrika, der Südsee und von Peru"

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, S.-Gräfrath: 5. 2. — 19. 3. „Carl Barth, Düsseldorf" 29. 3. — 22. 5. „XV. Bergische Kunstausstellung"

Ulm a. d. Donau
Künstlergilde, Seutterweg 7: März: „Richard Aich, Ulm

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 10. 3.—1. 4. „Shapiro, Paris"

Wuppertal
Galerie R. Jährling, W.-Elberfeld, Morianstr. 14: 17. 2. bis 17. 3. „Junge chinesische Maler, Gruppe Ton — Fan". 17. 3. — 17. 4. „Max Ackermann, Ölbilder und Pastelle"
Kunst- und Museumsverein, W.-Elberfeld, Turmhof: 26. 2. — 2. 4. „HAP Grieshaber, Emil Cimiotti und Eberhard Fiebig"

AUSLAND

Basel
Galerie d'Art Moderne, Äschengraben 5: 11. 2 — 30. 3. „Karel Appel"
Kunsthalle: 11. 3. — 9. 4. „Junge Basler Künstler"
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: März/April „Appel, Burri, Dubuffet, Francis, Kline, Riopelle u. a."

Dordrecht
Galerie 31, Schuitenmakerstr. 31: 25. 2. — 17. 3. „Bartels, Düsseldorf". 25. 3. — 14. 4. „Lothar Quinte, Karlsruhe"

London
ICA Institut of Contemporary Arts, 17—18 Dover Street: Ab 22. 2. „Peter Clough und Peter Stroud"
Gimpel Fils, 50 South Molton St: Ab 28. 2. „Collectors' Choice"

Mailand
Galleria d'Arte del Naviglio, Via Manzoni, 45: Ab 22. 2. „Remo Bianco"

Paris
Galerie de France, rue du Faubourg St. Honoré: 10. 3. — 11. 4. „Afro"
Galerie René Drouet, 104, Rue du Faubourg St. Honoré: „Marcelle Brunswig"
Galerie Claude Bernard, 5, Rue des Beaux-Arts: Ab 1. 3. „Fritz Wotruba"
Galerie Fricker, 177, Bd. Haussmann: 3.—31. 3. „Avray Wilson"
Galerie Denise René, 124, Rue La Boétie: 17. 2.—20. 3. „Mortensen"
Galerie Daniel Cordier, Rue de Miromesnil 8: Ab 16. 2. „Millares"

Sao Paulo
Galerie Sistina, Rua Augusta, 1791: Ab 16. 2. „Gustav Kurt Beck"

St. Gallen
Kunstverein St. Gallen: 19. 3. — 30. 4. „Emil Nolde"

Wien
Galerie im Griechenbeisl, Fleischmarkt: 21. 2.—11. 3. „Paul Meissner"

Zürich
Kunsthaus: Anfang Februar — 17. 4. „5000 Jahre Ägyptische Kunst"
Galerie Kirchgasse: 6.—19. 3. „Peter Goldschmidt, Vinkeveen"
Kunstsalon Wolfsberg: 21. 2.—11. 3. „Carlotta Stocker"

GALERIE

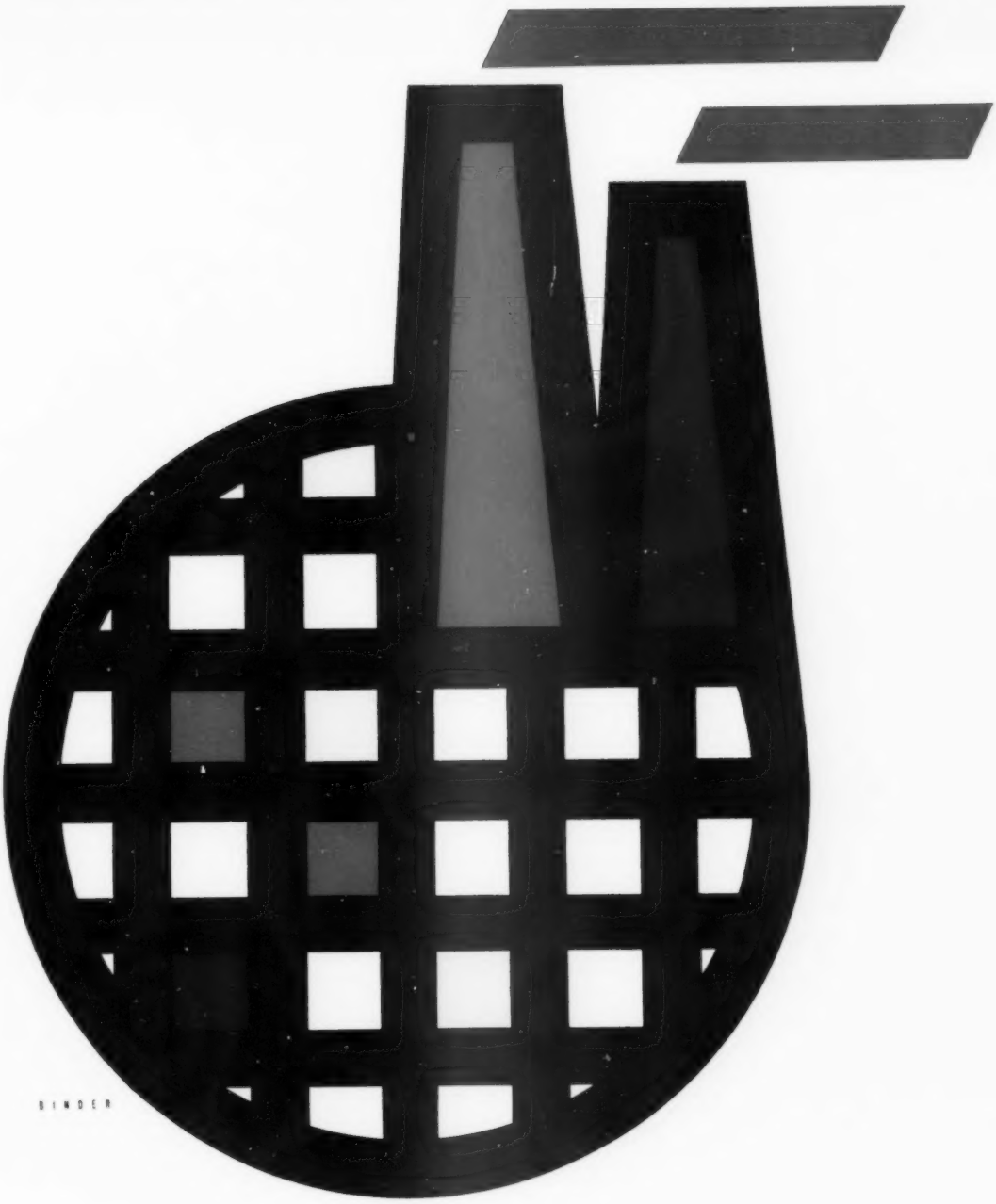
FRICKER

177 Bd. Haussmann, Paris 8e, Ely: 20-57

AVRAY WILSON

Mars 1961

en parmanence: **DOBASHI DUNCAN AVRAY WILSON**



BINDER

BINDER
BLACK FOREST · HORNISGRINDE 1950

A painting from the 'Storm and Stress' period (1919) which inspired this first example of Binder's bold style.

Binder originally owed his rapid rise to international fame to his commercial art. His designs, which include everything from the trade-mark to the poster, have won him world-wide recognition. Leading industrial enterprises in Europe and the world over have sought him out. His work is discussed in a host of publications in numerous magazines of international standing.

Binder's designs have been awarded first prizes in important international competitions. Today, however, his commercial art appears to be even excelled by his free artistic creations. His paintings are conceived in terms of perennial artistic validity while his commercial art was designed to be the best of its own time. Fine art and applied art thus have their common source in the artistic genius of one and the same man, a combination of talents which recalls the most illustrious names of the Renaissance, for instance those of

Michelangelo and Leonardo da Vinci

who were allround-men of the highest excellence.

BINDER · VIEW OF HEIDELBERG 1955

A London critic once commented on an exhibition of Binder's work as follows: "Binder's creations recall the color-technique of Japanese artists." What he meant was that Binder's colors show valeurs reminiscent of those employed by the greatest of French artists.

It is more correct, however, to interpret this color technique as Binder's own idea. These oil-paintings as a matter of fact continue the tradition of old Venetian art. Only their colors and their artistic means are new. A new perfection in form — that is Binder-Style.

Binder does not join in the destruction of form wrought by modern art. His glowing colors lend plasticity to the shapes he portrays. The colorful brightness of the landscapes, the solemn visions of the Tuscan landscapes, the cheerful air of the country-houses along the Brenta River, the dreamy waters of the Venetian lagoons of a Canaletto and a Guardi,

to all them Binder's colors impart a thrilling effect, they acquire a startling, almost explosive brilliance. Every single bold stroke of his broad brush is impressive and well-calculated. Color is the very essence of these paintings. They may be called a magnificent symphony in color.

Heidelberg — dear to the world as the embodiment of its romantic dreams. No great painter ever risked portraying this view, fearing it was too commonplace, too banal. But Binder follows the tradition of the greatest Venetian painters of the Rococo whose artistic skill elevated the most commonplace scene to one of supreme artistic excellence.

The essence of modern art cannot be condensed into formulas. Non-objective art and abstract designs may represent works of art in their own right, but they can equally be used by another type of modern art as means to design landscapes or the most beautiful scene of all -- the female shape divine. The European eye here discovers the new landscape.

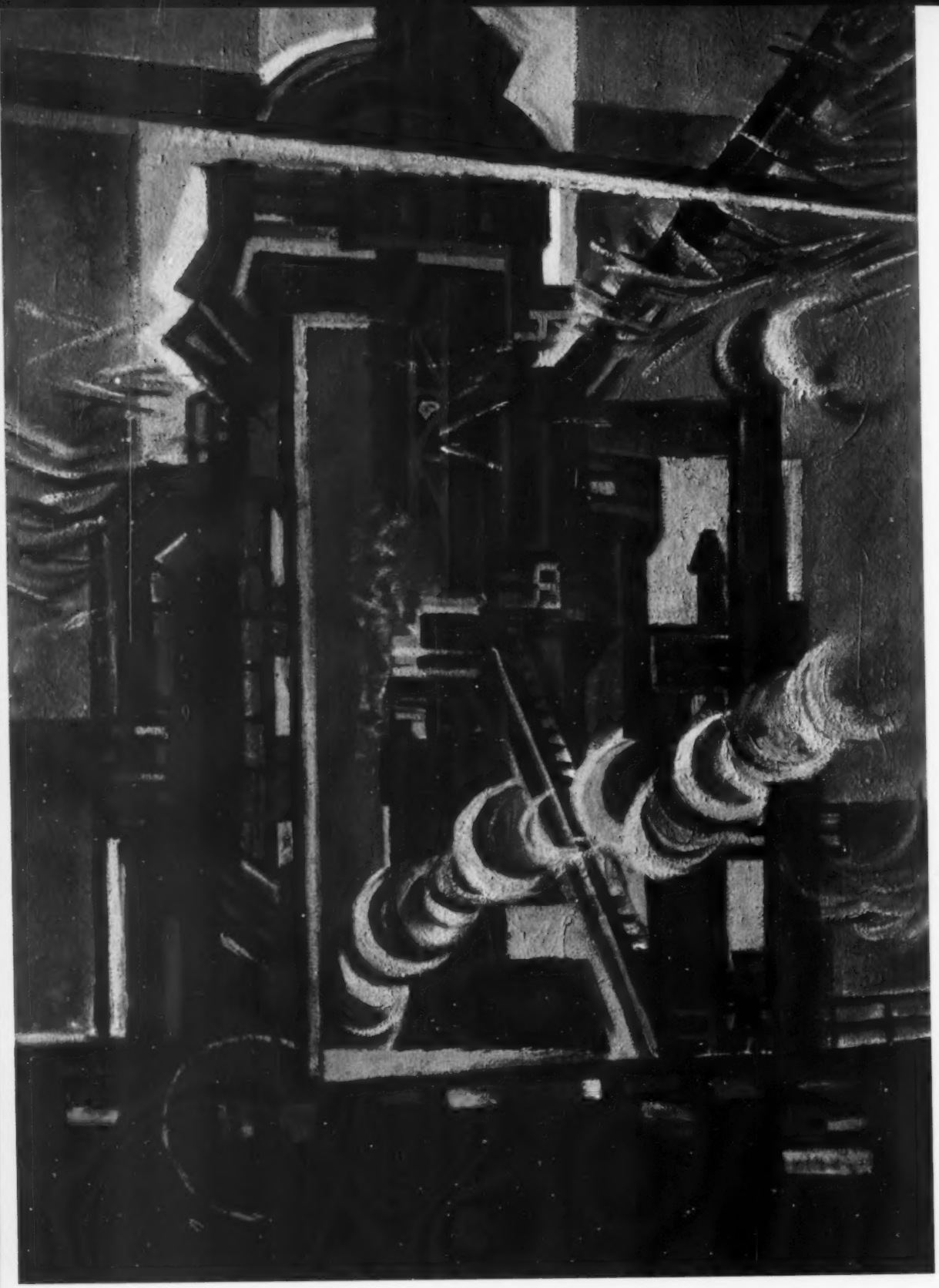
BINDER
THE CASTLE OF HEIDELBERG 1955

In our time which is characterized by a chaotic confusion of ideas and concepts, by a vanishing faith in ideals, by reckless self-assertion, by the shameful failure of philosophy, by the defeat of education and so many other symptoms of decadence, all those endeavors must be greatly welcomed which aim at positive construction. When, fore the sake of analysis, we divide one of Binder's paintings into ten or twenty small areas, every single one of them will be found to be an independent non-objective or abstract design. In their harmonious totality, however, they represent an expressive objective art achieved with these most modern of artistic means.

It is their contemporary and yet timeless design which lends above all landscapes and citycapes the effect of a sort of Progressive Art of To-Morrow.

In the international issue of the Expobook Binder Trade-Marks · Schutzmarken von Binder we discover the artist's attitude toward abstract art — an attitude both uncompromising and absolute.

BINDER
THE SIMPLONSTREET · WILLERN 1955



BINDER · LEUNA 1935

GALERIE JEANNE BUCHER

[illegible]er boulevard du Montparnasse Paris 6e

mars

MOSER

avril

NALLARD

vieira da silva
tobey
bissière
hajdu
stahly
aguayo
chelimsky
fiorini
mihaîlovitch
byzantios
louttre
reichel
de staël

63 rue de Seine

80 Seiten DIN A 3
in modernem
Einband DM 14.—

AKTUELLE KUNST

VERNISSAGE SUMMA 1960

Eine großformatige
Mappe mit den
Jahreskunstereignissen
in Bild und Wort
als Dokumentation des
Kunstjahres 1960

Durch jede
Buchhandlung

AGIS
VERLAG

Baden-Baden
Postfach 7

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-
und Dünndruckpapiere
Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger
für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen. Das Papier ist so wert und würdig, daß es sogar die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara

100 ZIMMER

füllte Henry Francis Dupont
in Wilmington/Delaware/USA

mit seiner Sammlung
frühamerikanischer Möbel, Bilder,
Stoffe, Gläser und Hausgeräte.

Was sammeln Sie?

Münzen, Kupferstiche, Porzellan,
alte Waffen, Gemälde, Bücher?

Dann sollten Sie
jeden Samstag die Rubrik
KUNSTHANDEL-ANTIQUITÄTEN
lesen.

Und wenn Sie nicht sofort finden,
was Sie suchen – geben Sie doch
selbst einmal eine Anzeige auf!

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND